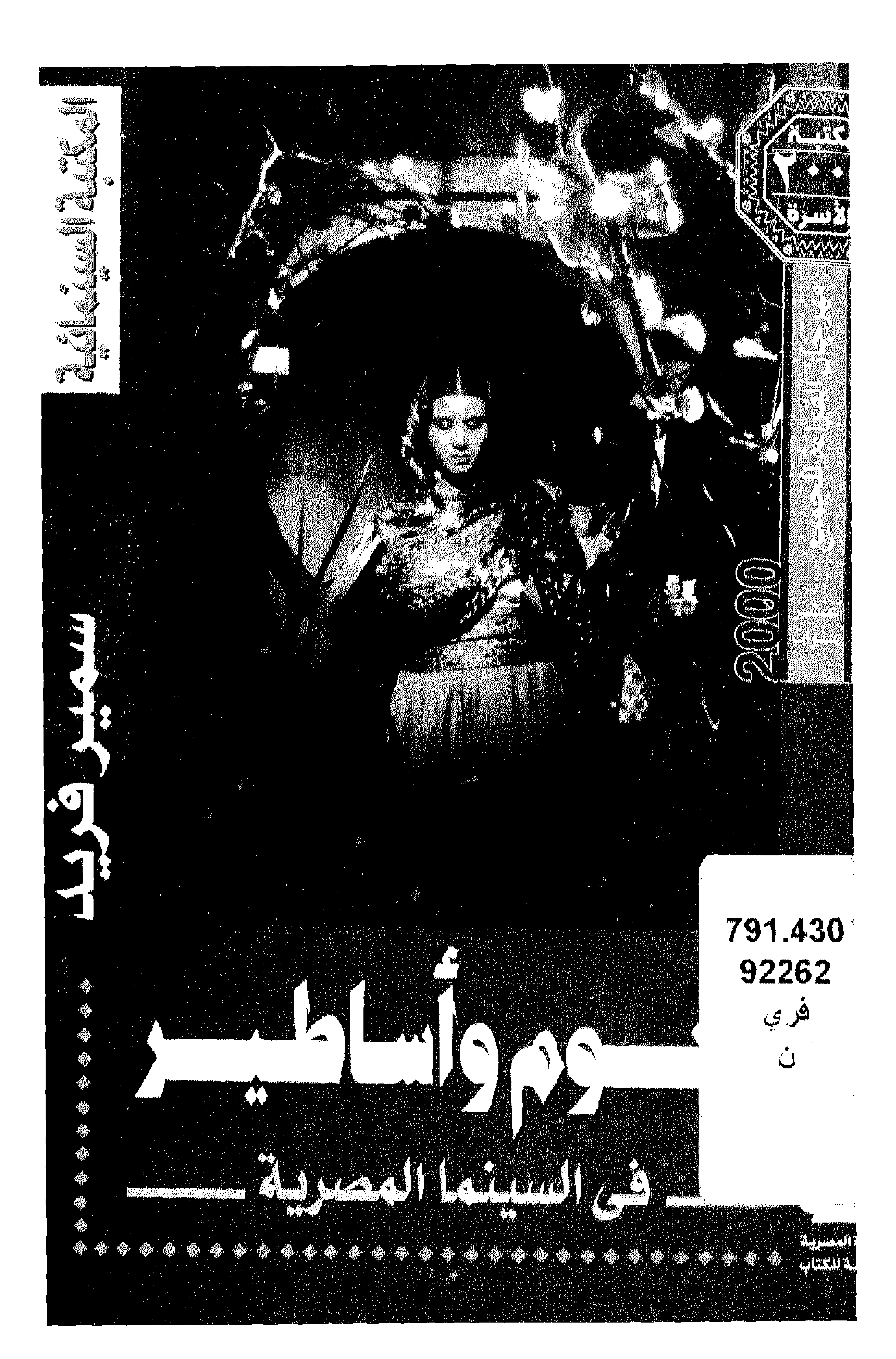



المكتبة السينمائية
مهرجان القراءة للجميع
2000
سمير فريد
وم وأساطير
فى السينما المصرية

نجـــوم وأســـاطير
فى السينما المصرية

لوحة الغلاف

اسم العمل الفنى: منظر من فيلم لكوكب الشرق
التقنية: تصوير فوتغرافى
المقاس: ٢٥ × ٣٥ سم

منظر أو مشهد من فيلم لسيدة الغناء العربى «أم كلثوم» وقد اختاره الناقد السينمائى الكبير سمير فريد ليتوّج به غلاف الكتاب، وهى لقطة نادرة، كاملة التفاصيل. التقطها المصور من زاوية بعيدة، ولكنه أبرز أدق المعالم من ديكور وملابس وإكسسوار، أما الإضاءة فهى لغة غاية البلاغة، حيث أبرز المضمون الدرامى للقطة، والصورة أبيض وأسود، ولكنها تبدو زاخرة بشتى الألوان. استجمع الفنان فى بؤرة العدسة كافة التفاصيل ولملم المشهد بكامله ليعطينا صورة حية قوية نابضة بالمشاعر.

محمود الهندى

نجــوم وأســاطير
فى السينما المصرية

سـمير فـريـد



مهرجان القراءة للجميع ٢٠٠٠
مكتبة الأسرة
برعاية السيدة سوزان مبارك

(المكتبة السينمائية)

نجوم وأساطير فى السينما المصرية

سمير فريد

الغلاف

والإشراف الفنى:

الفنان : محمود الهندى

المشرف العام :

د . سمير سرحان

الجهات المشاركة:

جمعية الرعاية المتكاملة المركزية

وزارة الثقافة

وزارة الإعلام

وزارة التعليم

وزارة الإدارة المحلية

وزارة الشباب

التنفيذ : هيئة الكتاب

على سبيل التقديم

«كتاب لكل مواطن ومكتبة لكل أسرة» تلك الصيحة التى أطلقتها المواطنة المصرية النبيلة «سوزان مبارك» فى مشروعها الرائع «مهرجان القراءة للجميع ومكتبة الأسرة» والذى فجر ينابيع الرغبة الجارفة للثقافة والمعرفة لشعب مصر الذى كانت الثقافة والابداع محور حياته منذ فجر التاريخ.

وفى مناسبة مرور عشر سنوات على انطلاق المشروع الثقافى الكبير وسبع سنوات من بدء مكتبة الأسرة التى أصدرت فى سنواتها الست السابقة «١٧٠٠» عنواناً فى حوالى «٣٠» مليون نسخة لاقت نجاحاً واقبالاً جماهيرياً منقطع النظير بمعدلات وصلت إلى «٣٠٠» ألف نسخة من بعض إصداراتها.

وتنطلق مكتبة الأسرة هذا العام إلى آفاق الموسوعات الكبرى فتبدأ بإصدار موسوعة «مصر القديمة» للعلامة الاثرى الكبير «سليم حسن» فى «١٦» جزءاً إلى جانب السلاسل الراسخة «الابداعية والفكرية والعلمية والروائع وامهات الكتب والدينية والشباب» لتحاول أن تحقق ذلك الحلم النبيل الذى تقوده السيدة: سوزان مبارك نحو مصر الأعظم والأجمل.

د. سمير سرحان

مقدمة

عروبة السينما المصرية
ومصرية السينما العربية

كل الفنون فى السوق: كانت كذلك دائما، وسوف تظل. وليس هذا امتياز أو نقص. وإنما وصف لطبيعة الحال، راقص الباليه فى السوق مثل لاعب الكرة، ولوحات فان جوخ فى السوق مثل أى فيلم أو مسرحية أو كتاب. وتقسيم الأعمال الفنية إلى «تجارية» و «غير تجارية» لا يعنى أن كلاهما ليسا فى السوق، ولعل الأدق استخدام كلمة «السائدة» بدلا من كلمة «التجارية»، بمعنى أن هناك أعمالا تصنع لإرضاء الذوق السائد فى هذا المكان أو ذاك. وأخرى تصنع من أجل التعبير الذاتى سواء قبله الذوق السائد أو رفضه.

ونظراً لطبيعة فن الفيلم السينمائى حيث يتكلف الكثير من الأموال بالمقارنة مع اللوحة أو الكتاب على سبيل المثال، يتم انتاج أغلبية الأفلام لإرضاء الذوق السائد. وبسبب التكاليف المرتفعة نسبياً للأفلام السينمائية أيضاً يتم الخلط بين الفيلم كسلعة فى السوق مثل غيره من وسائل التعبير، وبين الفيلم كمنتج ثقافى. فالفيلم الذى يتم إنتاجه فى مصر أو السنغال أو الولايات المتحدة هو فيلم يحمل جنسية الشركة الذى

أنتجته فيقال فيلم مصرى أو فيلم سنغالى أو فيلم أمريكى، ولكن الفيلم كمنتج ثقافى ينتمى إلى اللغة الناطق بها، ولذلك فالفيلم المصرى من الناحية الثقافية فيلم عربى، ولذلك نقول السينما العربية فى مصر.

السينما العربية فى مصر تعبير لوصف الحال، وليست له أدنى علاقة بالوحدة العربية مثلا، أو غير ذلك من الأهداف السياسية. ولذلك فالفيلم التونسى الناطق بالفرنسية مثلا (حكاية بسيطة كهذه إخراج عبداللطيف بن عمار عام ١٩٧٠) هو تونسى كصناعة، وفرنسى كثقافة. ومرة أخرى ليس هذا أكثر من وصف للحال، ولا يتضمن أى نوع من التعظيم أو التهوين من شأن الفيلم. أنه جزء من تاريخ السينما فى تونس، ومن تاريخ السينما الفرنسية. وقبل هذا وذاك من تاريخ مخرجه، والفيلم يعبر عن واقع ثقافى فى تونس كما يعبر الفيلم السنغالى النطاق بالفرنسية عن واقع ثقافى فى السنغال.

وربما لا يلتفت البعض إلى حقيقة جوائز «الأوسكار» الأمريكية رغم شهرتها المدوية من حيث كونها جوائز لأحسن الأفلام الناطقة الإنجليزية سواء كانت أمريكية أم بريطانية أم كندية أم استرالية أو حتى مصرية أو تونسية. وهناك ضمن هذه الجوائز جائزة واحدة لأحسن فيلم أجنبى، والمقصود بـ «الأجنبى» هنا شئ واحد فقط، وهو اللغة الأصلية التى تم بها تصوير الفيلم. وعلى هذا تنقسم سينمات العالم إلى سينمات ناطقة بلغات العالم المختلفة، وتأتى السينما العربية، أى الناطقة بالعربية، فى المرتبه العاشرة من حيث كم الإنتاج على مستوى المائة عام الأولى من تاريخ السينما بعد السينما الإنجليزية والفرنسية والهندية

واليابانية والروسية والألمانية والإيطالية والإسبانية والصينية. وقد تم إنتاج ما يقرب من ستة آلاف فيلم طويل وقصير تنطق باللغة العربية أغلبها يحمل الجنسية المصرية، وإن لا يوجد مع الأسف حصر دقيق بهذه الأفلام.

وقد يقال هنا وماذا عن الأفلام الصامتة. والإجابة بسيطة للغاية، فالمقصود بـ«الصامتة» عدم إدماج شريط الصوت مع شريط الصوت، ولكن كل فيلم «صامت» كانت له لغته المكتوبه على شكل لوحات تقطع الأحداث. بل وشهدت الأفلام «الصامتـه» شريط صوتى منفصل يصاحب الفيلم، وكانت أغلب عروض الأفلام الصامتة بمصاحبة عزف حى على البيانو.

أما لماذا شهدت مصر إنتاج الغالبية من الأفلام العربية، ولماذا تنتج فيها حتى الآن الغالبية من هذه الأفلام، فيرجع إلى الارتباط المبكر بالحضارة الغربية الحديثة عن طريق مدينة الإسكندرية حيث كانت هذه المدينة نموذجاً للتعايش بين الأجناس والجنسيات والثقافات المختلفة لمدة قرون طويلة، ولذلك عرفت فن التمثيل المسرحى قبل غيرها من المدن العربية، ومن دون معرفة فن التمثيل المسرحى ليس من الممكن وجود سينما تمثيلية فى أى مكان فى العالم، وإن كان من الممكن وجود سينما تسجيلية أو سينما تحريك (تحريك الرسوم أو الدمى أو أى أشياء أخرى).

ووجود فن التمثيل المسرحى فى أى مجتمع يتطلب قدراً كبيراً من الشجاعة على مواجهة الذات: شجاعة أن يرى الناس امرأة من بينهم

تنطق بلسانهم، وترتدى ما يرتدون من ملابس، ولها نفس السمات الجسدية والنفسية لنساءهم، تمثل دور عاهرة مثلا، أو أن يرون رجلاً يرتدى زى قضاتهم أو زى قياداتهم العسكرية، ويتحول إلى قاتل أو لص. وبعبارة أخرى شجاعة الفصل بين الواقع والخيال، والتعامل مع فن التمثيل كنوع من الخيال، وليس الواقع، وإدراك أن هناك «عالم فنى» لكل وسيلة من وسائل التعبير يستمد عناصره من الواقع نعم، ولكنه ليس الواقع حتى لو كان العمل الفنى ينتمى إلى الواقعية كاتجاه فنى. ومن البديهى أن الواقعية فى الفن لاتعنى مطابقة الواقع، فضلا عن استحالة ذلك من الناحية العملية البحتة، فالواقع هو الواقع، والخيال هو الخيال، مهما كانت الوشائج بينهما.

عدم توفر الشجاعة الاجتماعية على مواجهة الذات بالقبول العام لفن التمثيل المسرحى لا يقتصر على المجتمعات العربية التى لم يزدهر فيها المسرح، وبالتالى السينما، فهناك مجتمعات أخرى مماثلة فى قارات العالم المختلفة، وإن اختلفت الأسباب. ولم يكن القبول العام للتمثيل سهلاً فى مصر. ولذلك وجد المسرح فى الإسكندرية قبل القاهرة، وصنعه وشاهده ذوى الأصول الأوروبية قبل ذوى الأصول العربية، ومع بداية المسرح العربى فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر الميلادى كان الرجال يمثلون أدوار النساء، وجميع الممثلات الأوائل فى مصر كن من اليهوديات المصريات، أو المسيحيات اللواتى جئن من بيروت أو دمشق، أى على بعد آلاف الأميال من أسرهن، وكانت أول امرأة مصرية مسلمة تقف على المسرح هى منيرة المهدية عام ١٩١٥.

وحتى الآن، وفى مصر ذاتها، التى شهدت أول عرض سينمائى وأول فيلم يُصور على أرضها عام ١٨٩٦ فى الإسكندرية، بعد أقل من سنة من إقامة أول عرض وإنتاج أول فيلم فى العالم بطريقة سينماتوجراف لوميير، وشهدت إنتاج أول فيلم مصرى عام ١٩٠٧ فى الإسكندرية أيضاً، أقول حتى الآن، لا يعترف المجتمع المصرى بالسينما كجزء من ثقافته الوطنية اعترافاً كاملاً، ولا تعترف الدولة المصرية بالسينما كجزء من هذه الثقافة.

السينما فى مصر سواء بالنسبة إلى المجتمع، أو بالنسبة إلى الدولة، محض تسلية فارغة من المضمون، بل وهى كذلك بالنسبة إلى الغالبية من السينمائيين أنفسهم، ولا يختلف وضعها عن وضع السينما فى أوروبا عند بداية اختراعها فى نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين. والأدلة كثيرة على ما نذهب إليه. فليس هناك فى مصر أرشيف لحفظ أصول الأفلام، ونقلها من الشرائط القابلة للاحتراق ذاتيا، إلى شرائط غير القابلة للاحتراق، والتى اخترعت مع بداية النصف الثانى من القرن العشرين. وليس هناك فى مصر سينماتيك لحفظ وعرض نسخ الأفلام، أو بعبارة أخرى دار للأفلام مثل دار الكتب تتيح الفرصة لمن يريد أن يشاهد هذا الفيلم أو ذاك، بل ولا توجد حتى مجرد مكتبة للكتب والمطبوعات والصور الفوتوغرافية والملصقات والوثائق.

وكما لا يوجد فى مصر أرشيف للأصول، أو مكتبة للنسخ لاوجود لأرشيف، أو لمكتبة فى كل الدول العربية الأخرى أيضا. وما يقال عن وجود مكتبة فى الجزائر محض خرافة، فهى لا تعدو مخلفات المراكز

الثقافية الفرنسية بعد الاستقلال، ويكفى أنها المكتبة الوحيدة فى العالم التى تخلو من نسخ للأفلام الوطنية (أى التى صنعت فى الجزائر).

ومما يؤكد أن السينما من الناحية الثقافية تنتمى إلى لغات الأفلام، أن الأفلام المصرية الناطقة بالعربية، وكذلك الأفلام الأخرى الناطقة باللغات الأخرى، قد تدور أحداثها فى بلد إنتاج الفيلم، وتنطق بلهجته، ولكنها تتوجه إلى كل الجمهور الناطق بهذه اللغة أو تلك، ولذلك كانت الأفلام المصرية منذ البداية تتوجه إلى العرب فى كل البلاد العربية، وليس فى مصر فقط . ولذلك أيضا كان من المنطقى أن تكون الأفلام الأولى فى الدول العربية الأخرى التى عرفت إنتاج الأفلام بعد مصر تقليداً للأفلام المصرية، وكان من المنطقى أن يشارك سينمائيون من مصر فى صنع أفلام عربية خارج مصر، وإن يشارك الكثير من العرب غير المصريين فى صنع أفلام عربية فى مصر.

وتأخر الدول العربية الأخرى غير مصر فى إنتاج الأفلام أدى تلقائيا إلى انتشار اللهجة المصرية فى هذه الدول حتى أصبحت اللهجة السائدة للسينما الناطقة بالعربية. ليس فى هذا فضل ولا عيب، وقد نطقت بعض الأفلام العربية خارج مصر باللهجة المصرية، ولكنها لم تصدق فى مصر ولا فى خارجها، فالمنطقى أن ينطق الناس بلهجاتهم العامية وفى يوم ما عندما تنتهى الأمية فى العالم العربى سوف ينطق كل العرب لغة عربية صحيحة، ولا أقول فصيحة كما هو شائع، وسوف تصبح هذه اللغة هى لغة الأفلام.

وبسبب انتشار الأفلام المصرية فى العالم العربى اهتمت الدولة

الناصرية بالسينما بقصد الدعاية السياسية، وعندما حل التليفزيون محل السينما فى القيام بهذا الدور، عادت الدولة إلى إهمال السينما.

مع بدء إنتاج الأفلام التمثيلية فى الدول العربية خارج مصر، والازدهار النسبى لهذا الإنتاج ابتداء من السبعينات عرفت السينما العربية مشكلة العلاقة بين الأفلام العربية فى مصر، والأفلام العربية خارج مصر. ولهذه المشكلة بعدين الأول تجارى محض، والثانى ثقافى خالص، ولا يجب الخلط بينهما، وإن تعمد البعض الخلط بما يخدم مصالحه. فالشركات المصرية رأت فى الأفلام العربية التى تنتج خارج مصر منافس يجب القضاء عليه، وذلك بحرمان الفيلم العربى غير المصرى من دخول السوق المصرى، والتقت مصالح هذه الشركات مع الشركات العربية غير المصرية التى توزع الأفلام المصرية، وهذا هو البعد التجارى لتلك المشكلة.

أما البعد الثقافى فيتمثل فى رغبة السينمائيين العرب غير المصريين فى التمرد على السينما العربية السائدة، وهى السينما المصرية، وهذا أمر مشروع تماماً، وقد اتفقت أهداف هؤلاء مع أهداف الكثير من السينمائيين المصريين أيضاً. بل إن الدعوة إلى تجديد السينما العربية ورفض السينما السائدة بدأت فى مصر عام ١٩٦٨، وعبرت عن نفسها فى مهرجان الإسكندرية الأول لسينما الشباب عام ١٩٦٩، ثم التقى شباب السينما المصرية مع شباب السينما فى البلاد العربية الأخرى، وعبروا عن أنفسهم فى مهرجان دمشق الأول لسينما الشباب عام ١٩٧٢. وكما كان مهرجان الإسكندرية الأول والأخير، كذلك كان

مهرجان دمشق. فلم يكن المقصود من هذا المهرجان أو ذاك إقامة مهرجان دورى، وإنما كانا أقرب إلى مؤتمرين كبيرين. بل والتقت الحركة المصرية والحركة العربية مع حركة سينما العالم الثالث آنذاك فى المؤتمر الذى عقد فى الجزائر عام ١٩٧٣.

ويتكامل تاريخ السينما العربية في مصر وخارجها على نحو يؤكد طبيعة الانتماء الثقافى منذ أن عرف العرب السينما. فالأفلام ليست هى التى تجمع العرب، مصرية كانت أو غير مصرية، وإنما تجمعهم أساساً ثقافة واحدة، كما يجمعهم الواقع حيث تتأثر كل الدول العربية بما يحدث فى كل بلد عربى.

وفصول هذا الكتاب عن هذه المجموعة من نجوم السينما العربية فى مصر إنما تؤكد عروبة السينما المصرية بقدر مصرية السينما العربية، فمن بينهم المصرى والعراقى والسوريه واللبنانيه، كما أن من بينهم المسلم والمسيحى واليهودى، وكما كان هذا التنوع الثقافى ولا يزال من مصادر قوة السينما الأمريكية، فهو أيضاً من مصادر قوة السينما المصرية، وقوة أى ثقافة فى أى مكان بصفة عامة.

سمير فريد



المغنية أم كلثوم ١٩٢٨



أم كلثوم فى فيلم «وداد» عام ١٩٣٦

أم كلثوم

كما أن هناك آلاف الممثلين ولكن يوجد يوسف وهبى واحد، كذلك هناك آلاف المغنيات، ولا وجود إلا لأم كلثوم واحدة. فأمثال يوسف وهبى ومحمد وعبد الوهاب وأم كلثوم ليسوا مجرد عبقريات فنية، ولكن شخصيات يمنحها الله من الموهبة وطول العمر ما يجعلهم يميزون عصرهم، بل ويتميز بهم عصرهم، فنقول عصر أم كلثوم وعصر يوسف وهبى كما نقول عصر محمد على أو عصر سعد زغلول أو عصر جمال عبد الناصر.

وموهبة هذا النوع من الفنانين الكبار - وهم قلة فى مصر وفى أى بلد من بلاد العالم - ليست موهبة عادية. فأم كلثوم ليست مجرد امرأة جميلة الصوت - وكم من النساء جميلات الصوت - ولكن إلى جانب ندرة الصوت وطابعه الخاص المميز بين ملايين الأصوات، هناك هذه

القدرة على الإحساس العميق بالزمان، والمكان والإنسان الذى يعيش فى هذا المكان، والذى يحمل فى زمانه كل تاريخه فى نفس الوقت. ولذلك يتفاعل الفنان الكبير دائما مع الواقع الذى يعيش فيه أيا كان نوع هذا التفاعل، ولكنه لا يتبلد أبدا إزاء الواقع.

إننا قد نختلف فكريا مع يوسف وهبى، أو محمد عبد الوهاب، أو نجيب محفوظ.. وقد نختلف مع سيد درويش، أو محمود مختار، أو أم كلثوم ولكن من ذا الذى ينكران هؤلاء وغيرهم من عمالقة الثقافة المصرية فى القرن العشرين قد تفاعلوا مع الواقع الذى عاشوا فيه.

وكاتب هذه السطور كواحد من جيل ثورة يوليو الذى لم يشارك فى صنع الثورة، ولكنه صنعته هذه الثورة بكل أحلامها الكثيرة وأخطائها الفادحة، صدمته هزيمة يونيو فى ذروة تطلعه إلى حياة جديدة. وأيامها بدت أم كلثوم فى نظره من ناحية، وكرة القدم من ناحية أخرى من أسباب الهزيمة المنكرة التى لحقت به فى أعماقه، وليس فقط فى صحراء سيناء. بدت أم كلثوم بأغانيها الطويلة وجمهورها الولهان والطقوس الخاصة للاستماع إليها فى ليلة الخميس الأول من كل شهر وما إلى ذلك من أسباب النكسة الكبرى، وقلنا فلنستمع إلى فيروز وهى تغنى للقدس وجسر العوده بدلا من الحب الذى راح.

ولكن صديقى القديم رجاء النقاش علمنى من بين ما علمنى أن أسباب النكسة أبعد وأعمق، وأنه لاتعارض بين حب فيروز وحب أم كلثوم، وقال تحليلا ممتازا مازلت أذكره حتى اليوم فى حب أم كلثوم، قال إن الشباب الذى يستمع إلى أغانيها ينساق وراء انتشار هذه



أم كلثوم ١٩٣٧

الأغانى، ولكنه لايتلقاها بالمعنى الصحيح والكامل، وأن الشباب الذى يرفضها ربما يكون أصدق مع نفسه لأن تلقى أم كلثوم يحتاج إلى خبرة فى الحياة لاتتوافر لدى الشباب!

وبعد سنوات من هذا الحديث بدأت أتلقى أم كلثوم، وبدأت أدرك إن ـ مواجهة أم كلثوم للنكسة بإقامة الحفلات فى مختلف أنحاء الوطن العربى، لم تكن مسألة «مجهود حربى» كما كانوا يطلقون عليها، وإنما كانت محاولة لانتشال روح الإنسان العربى من خانق الهزيمة. أدركت أن دور أم كلثوم فى هذه السنوات لا يقل عن دور بيكاسو مثلاً عندما رسم لوحة «جرينيكا» المشهورة فى مقاومة الفاشية فى أسبانيا. وعندما قرأت كتاب الدكتورة نعمات أحمد فؤاد تأكدت تماماً أن أم كلثوم رمز من رموز مصر الكبرى فى هذا القرن: رمز يعبر عن روح الوطن وعمقه ومكامن الأصالة فيه، ومصادر العظمة والسمو.

ومن دلائل عبقرية أم كلثوم (٣٠ ديسمبر ١٨٩٨ ـ ٣ فبراير ١٩٧٥م) موقفها من السينما، وهو نفس موقف محمد عبدالوهاب. فقد أدركا متى يعتزلان السينما فى الوقت المناسب.

ولذلك فأفلام أم كلثوم لا تتجاوز ستة أفلام ومثلها أفلام محمد عبد الوهاب، لقد أدركا أن موهبة التمثيل لديهما عاطلة، وإن نجاح أفلامهما يعود إلى رغبة الناس فى الاستماع إليهما، وهى رغبة يمكن أن تتحقق من خلال الراديو والإسطوانات والحفلات الغنائية، وليس بالضرورة من خلال السينما والسؤال هنا: ألم يكن ذلك واضحا بعد الفيلم الأول؟ ألم يكن الفيلم الأول هو الوقت المناسب للاعتزال، وليس الفيلم السادس.



أم كلثوم تشاهد العرض الأول لفيلم «نشيد الأمل» عام ١٩٣٧ فى حالة العروض الخاصة فى ستوديو مصر ويرى إلى جوارها واقفاً «محمد القصبجى» و«زكى طليمات» جالساً فى الصف الثانى وفى الخلف «أحمد جلال» بين «آسيا» و«مارى كوينى».

الإجابة فى تاريخ السينما، وليس فى تاريخ الموسيقى. لقد نطقت السينما فى مصر لكى تغنى، أو هكذا فرض ذوق الجمهور، وظروف صناعة السينما. ولذلك كانت أغلب الأفلام الناطقة فى السنوات العشر الأولى من النطق أفلاما غنائية، ولم يكن الجمهور يهتم بمدى إجادة المغنى أو المغنية للتمثيل. ولكن ما إن هدأت ضجة «الاختراع الجديد» ولم يعد النطق كافيا لدخول السينما اعتزل عبدالوهاب السينما، واعتزلت بعده أم كلثوم، وتركا ساحة الأفلام الغنائية لمن يجمعون بين موهبة التمثيل ومو هبة الغناء، أو لمن يغامرون من المغنيين والمغنيات الذين يصرون على التمثيل.

ومع ذلك فأفلام عبد الوهاب وأم كلثوم فى الثلاثينات أوالأربعينات تعبر بصدق عن النزعة الرومانسية فى ذلك العصر والتى نجدها فى أدب المنفلوطى مثلا. ويتأكد هذا الصدق عندما نجد أن كل أفلام عبد الوهاب من إخراج محمد كريم، وكل أفلام أم كلثوم ماعدا فيلم واحد من إخراج أحمد بدرخان. ولكل من كريم وبدرخان مفهوم للسينما محدد بل ومفلسف فى كتب اتفقنا مع أى منهما أم اختلفنا.

ولاشك أن نجاح أفلام عبد الوهاب منذ «الوردة البيضاء» عام ١٩٣٢ قد شجع أم كلثوم على الظهور فى السينما لأول مرة بعد ذلك عام ١٩٣٦ . ولكن أم كلثوم لم تكن ترغب فى تقليد أفلام عبد الوهاب، وإنما استفادت من أخطاء البدايات فى هذه الأفلام.

بل لعلها لم تنتظر هذه السنوات إلا لكى تتعلم من أخطاء تلك الأفلام وبعض هذه الأخطاء كان حرفيا أى من حيث دقة التسجيل الصوتى

وجودته، وبعضها كان فنيا مثل طول الأغاني، وتوقف الدراما حتى ينتهى البطل من الغناء!

أول أفلام أم كلثوم «وداد» الذى أخرجه فريتز كرامب كان أيضا أول فيلم من إنتاج ستديو مصر الذى أنشأه طلعت حرب، والذى كان وجوده بداية مرحلة جديدة فى تاريخ السينما المصرية.

وكان فيلم «وداد» أيضا أول فيلم مصرى يعرض فى مهرجان دولى للسينما، وهو مهرجان فينسيا الإيطالى. وبعد ذلك جاءت أفلام أم كلثوم الأخرى، وهى «نشيد الأمل» عام ١٩٣٧، «دنانير» عام ١٩٤٠، و «عايده» ١٩٤٢، و«سلامة» عام ١٩٤٥ ثم «فاطمة» عام ١٩٤٧. وكلها من إخراج أحمد بدرخان ماعدا «سلامة» الذى أخرجه توجو مزراحى.

أفلام أم كلثوم الستة تتنوع ما بين التاريخى والمعاصر، فالفيلم الأول تاريخى والثانى معاصر والثالث تاريخى وهكذا. ثلاثة أفلام تاريخية «وداد - دنانير - سلامة» وثلاثة أفلام معاصرة «نشيد الأمل - عايده - فاطمة»، بمقياس حسابى دقيق لتلبية حاجة المتفرج إلى استعادة الماضى، والحياة فى الحاضر، فى نفس الوقت. وكاتب حوار كل هذه الأفلام هو الشاعر الكبير أحمد رامى ماعدا فيلم «سلامة» حيث اشترك معه بيرم التونسى، وكاتب القصة هو أحمد رامى أيضا ماعدا «نشيد الأمل» الذى كتب قصته إدمون تويما، و «فاطمة» الذى كتب قصته مصطفى أمين، أى أن رامى هو كاتب قصص كل الأفلام التاريخية. ومدير التصوير فى الفيلمين الأول والثانى هو سامى بريل، وفى الثالث والرابع والسادس هو محمد عبد العظيم، وفى الخامس عبد الحليم نصر.

وهذه الوحدة تعنى أن هناك «مجموعة» فنية متجانسة كانت تقف وراء الكاميرا للتعبير عن مفهوم معين للسينما يجمع بين رومانسية رامي ورومانسية بدرخان.

وبينما كان المشتركون في التمثيل مع أم كلثوم فى الأفلام التاريخية أحمد علام ومختار عثمان وفتوح نشاطى فى «وداد»، وسليمان نجيب وعباس فارس وفردوس حسن في «دنانير»، ويحيى شاهين وفؤاد شفيق و زوزو نبيل في «سلامة»، نجد المشتركين معها فى الأفلام العصرية زكي طليمات ومارى منيب وعباس فارس فى «نشيد الأمل»، وإبراهيم حموده وعبد الوارث عسر وسليمان نجيب فى «عايده»، وأنور وجدى وسليمان نجيب و زوزو شكيب في «فاطمة»، أى أن المغنى الوحيد الذى مثل أمام أم كلثوم هو إبراهيم حموده.

وتبدو رومانسية أفلام أم كلثوم في الشخصيات التى تؤديها فى هذه الأفلام. فهى فى الأفلام التاريخية الثلاثة تقوم بدور جارية جميلة الصوت تحب سيدها التاجر فى عصر المماليك، وتخلص له حتى يعتقها ويتزوجها «وداد» أو تحب سيدها جعفر البرمكى فى عصر هارون الرشيد، وتخلص له حتى أنها تعتزل الحياة بعد مقتله فى « دنانير»، أو تحب أحد أصدقاء سيدها فى عصر يزيد بن عبد الملك وتخلص له حتى يعتقها الخليفة ويزوجها منه «سلامة». أما فى الأفلام العصرية فهى إما زوجة لرجل شرير تعانى منه حتى بعد زواجها من رجل آخر تحبه «نشيد الأمل»، أو فلاحة فقيرة تقاوم ابن الاقطاعى حتى يتزوجها رغم الفارق الطبقى «عايدة»، أو ممرضة فقيرة تقاوم ابن الأغنياء حتى تثبت

أبوته لولدها منه «فاطمة»، وكل هذه الشخصيات «المكسورة الجناح» هى من سمات التصور الرومانسى عند بدرخان حيث يستطيع الحب وحده، أو الفرد وحده أن يغير من طبيعة المجتمع العبودى، أو المجتمع الإقطاعى. وعلى ضوء هذا التصور نجد الأفلام التاريخية أكثر إقناعا من الأفلام العصرية لأنها تذهب بالمتفرج بعيدا من أول لقطة مع ظهور ملابس غير ملابس المتفرجين، وأماكن لا يعيشون فيها فى عصرهم.

وأسلوب الإخراج فى هذه الأفلام سواء التاريخية أم العصرية يحذو حذو أفلام هوليود فى تلك الفترة من حيث التقطيع والتصوير والمونتاج والديكور والملابس وطريقة الأداء والإلقاء التى يغلب عليها الطابع المسرحى، وكذلك من حيث استخدام الموسيقى والأغانى.

والفيلم الهوليودى هو النموذج الذى ذكر بدرخان فى كتابه عن السينما أنه «النموذج الأعلى» للسينما فى العالم كله، وكان الفيلم الهوليودى فى نفس الوقت هو النموذج الوحيد لدى المتفرجين.

ولعل الصدى الوحيد للواقع المصرى فى أفلام أم كلثوم كان يتمثل فى كلمات بعض الأغانى والتى كانت أحيانا لاعلاقة لها بمضمون الفيلم ككل، وإنما بمضمون مشهد معين على حده.

ومن أمثلة ذلك أغنية «يا شباب النيل» فى فيلم «نشيد الأمل» الذى عرض عام ١٩٣٧ ومظاهرات ١٩٣٥ لم تزل حية فى الأذهان، وتقول كلمات هذه الأغنية المعروفة:

يا شباب النيل، يا عماد الجيل

هذه مصر تناديكم فلبوا دعوة الداعى

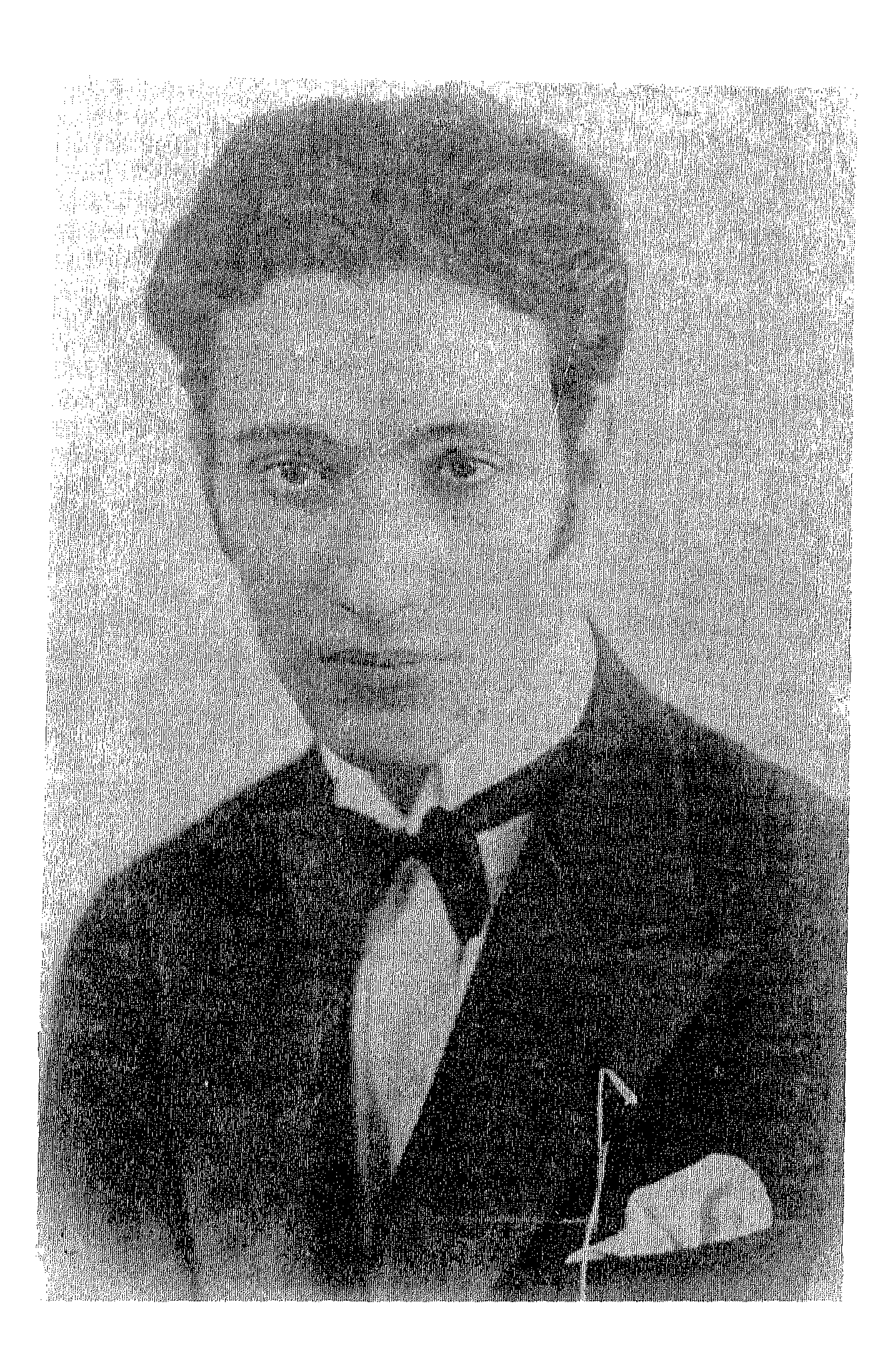
إلى القصد النبيل.



أم كلثوم فى فيلم «سلامة» عام ١٩٥٤



محمد عبد الوهاب ١٩٢٨



محمد عبد الوهاب ١٩٣٠

عبد الوهاب

كان محمد كريم هو مخرج أفلام محمد عبد الوهاب السبعة وهى «الوردة البيضاء» و «دموع الحب» و «يحيا الحب» و «يوم سعيد» و «ممنوع الحب» و «رصاصة فى القلب» و «لست ملاكا» من عام ١٩٣٢ إلى عام ١٩٤٦ وفى مذكرات كريم التى أعدها الزميل محمود على وصدرت عام ١٩٨٣ يتحدث المخرج الكبير عن هذه الأفلام التى تعتبر من التراث الثمين للسينما العربية.

الوردة البيضاء

يقول كريم أن عبد الوهاب تعاقد معه كمنتج على إخراج الوردة البيضاء يوم ١٢ يناير ١٩٣٢ بمبلغ ٤٥٠ جنيها، وأن قصة الفيلم ليس لها مؤلف واحد. فقد اشترك فى تأليف القصة والحوار سليمان نجيب

وتوفيق المردنلى وأنا. بل وعبد الوهاب نفسه وإحدى السيدات وكان يحضرا اجتماعات التأليف فى بعض الأحيان بعض المعارف. وفى يوم ١٢ مارس بدأ تصوير الفيلم فى الريف وتم التصوير الداخلى فى صالة من صالات أرض المعارض بالجزيرة لعدم وجود ستديو سينمائى. وفى ١٧ يوليو بدأ التصوير فى ستديو توبيس فى باريس حيث تمت العمليات الفنية الخاصة بالمونتاج والصوت أيضا.

ويقول كريم أن إضاءة السينما هى العدو الأول لعبد الوهاب، نظرا لضعف بصره وأنه التقى الدكتور زكى مبارك فى باريس أثناء العمل فى «الوردة البيضاء» وأن مبارك كتب عن الفيلم فى عدد ١٨ أغسطس من جريدة «البلاغ» وعندما عرض الفيلم فى ٤ ديسمبر عام ١٩٣٣ حقق أكبر إيرادات عرفها فيلم عربى. وكتب عنه الدكتور طه حسين فى جريدة «كوكب الشرق» التى كان يرأس تحريرها قائلا: «تهنئة أريد أن أهديها خالصة صادقة إلى عبد الوهاب بعد أن شهدت قصة أمس وبعد أن شهدت رضا الناس عنها وإعجابهم بها. ولست أدرى اهنئه بما وفق إليه من الإجادة والإتقان أم بما وفق اليه من رضا الناس وإعجابهم. أم أهنئه بالأمرين جميعا. فكلاهما خليق أن يهنأ به وعبد الوهاب خليق أن يظفر منها بأعظم حظ ممكن».

دموع الحب

وكان الفيلم الثانى من أفلام عبد الوهاب «دموع الحب» عن رواية «ماجدولين» للكاتب الفرنسى الفونس كار والتى عربها مصطفى لطفى المنفلوطى فى العشرينات ولأول مرة تم تصوير بعض مشاهد الفيلم فى

سو رية ولبنان. ويقول كريم «لم أر إنسانا يحب فنه، ويضحى بصحته وماله وراحته من أجل عمله مثل عبد الوهاب وربما يقال عن عبدالوهاب أنه بخيل ولكن الصواب أنه حريص. ولكن فى أفلامه كان يصرف آلاف الجنيهات لاتقانها».

وقد تم تصوير «دموع الحب» فى ستديو كلير بباريس حيث تمت العمليات الفنية. وعرض الفيلم لأول مرة ٢٣ ديسمبر ١٩٣٥.

يحيا الحب

وعندما بدأ عبد الوهاب يستعد لإنتاج فيلمه الثالث «يحيا الحب» عن قصة الكاتب المسرحى المعروف عباس علام كان الاتجاه إلى إخراج الفيلم فى ستديو كلير بباريس. ولكن طلعت حرب وكان على صلة وثيقة بعبد الوهاب طلب أن يخرج هذا الفيلم فى ستوديو مصر وكان شرط عبد الوهاب للموافقة أن يكون الاستوديو كامل المعدات وخصوصا أجهزة الصوت. وكان ستديو مصر قد افتتح عام ١٩٣٥، وانتج أول أفلامه وأول أفلام أم كلثوم فى نفس الوقت «وداد»، ورغم مرور عامين على افتتاح ستوديو مصر وتصوير «يحيا الحب» فى بلاتوهاته، لم يعجب عبد الوهاب بنتائج الصوت. وقرر إعادة العمليات الخاصة بالصوت فى ستوديو كلير بباريس.

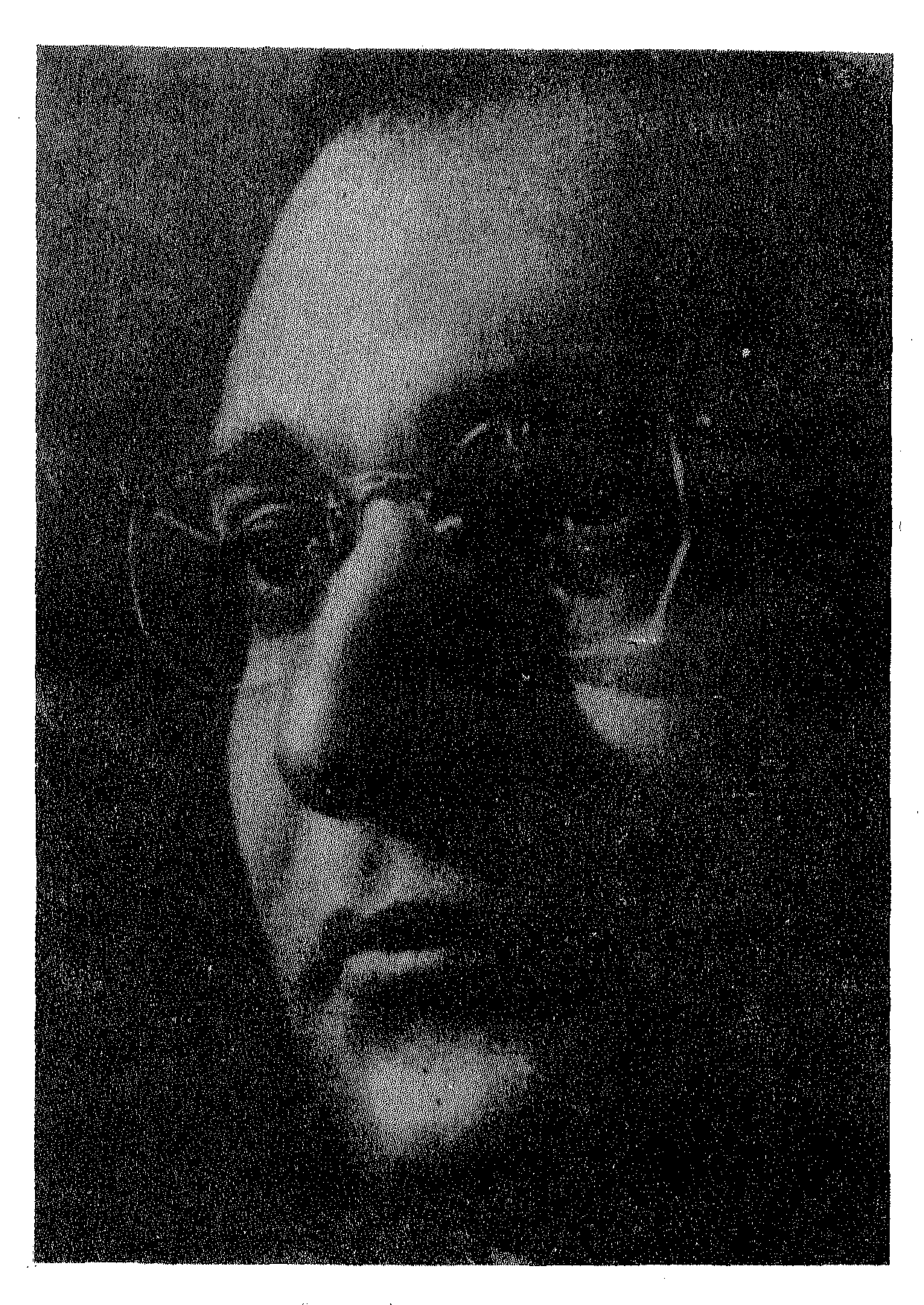
وعرض «يحيا الحب» فى ٢٤ يناير عام ١٩٣٨، وكان أول فيلم تمثله ليلى مراد التي أصبحت بعد ذلك من كبار نجوم السينما العربية.

يوم سعيد

كان فيلم «يوم سعيد» الذى عرض فى ١٥ يناير عام١٩٤٠ أول فيلم ظهرت فيه فاتن حمامه، وقد صور الفيلم عام ١٩٣٩ وكانت فاتن حمامه فى السابعة من عمرها. وعن اختياره للطفلة الموهوبة يقول كريم فى مذكراته وصلنى خطاب يحمل خاتم بريد المنصورة من الأستاذ أحمد حمامه قاله فيه أنه مدرس بالمنصورة وأن له بنتا صغيرة أسمها فاتن تصلح للدور الذى أبحث عن من تمثله. وأرفق بخطابه صورتين فوتوغرافيتين. فأرسلت استدعيه وطفلته. وفى مكتب عبد الوهاب شاهدت فاتن حمامه لأول مرة ومن النظرة الأولى قررت صلاحيتها للدور بنسبة ٥٠ فى المئة.

وفى «يوم سعيد» مشهد من مسرحية قيس وليلى للشاعر أحمد شوقى يستمر ١١ دقيقة على الشاشة ونستمع فيه إلى عبد الوهاب فى دور قيس وأسمهان فى دور ليلى ويقول كريم أن عبد الوهاب مثل الدور ومثلت أمينة شريف دور ليلى بصوت أسمهان، ولكن عبد الوهاب لم يرض عن الصورة فأعاد تصوير المشهد بأحمد علام وفردوس حسن.

وعن فيلم «يوم سعيد» نشرت مجلة «الرسالة» مقالا لرئيس تحريرها أحمد حسن الزيات قال فيه: فى اعتقادى أن هذا الفيلم أبلغ أفلام عبد الوهاب صعودا فى مراقى الكمال. أنه فى صميم الفن من حيث التأليف والإخراج والتلحين والتمثيل والحوار ولعله الفيلم الوحيد الذى لا يخزى المصرى أن يعرض فى غير مصر لجاذبية سياقه واطراد حوادثه وسلامة نعته وجمال مناظره وبراعة أدائه. لقد كانت أفلام عبد الوهاب



محمد عبد الوهاب ١٩٥٠

تعتمد فى تعويض الفن فيها على حلاوة صوته وطرافة تلحينه أما فى هذا الفيلم فإذا جردته من قوة الغناء بقى قائما على فنه وقد دل على أن الأستاذ محمد كريم أول المخرجين وأن الأستاذ عبد الوهاب من أوائل الممثلين، وإذا قارنت بين هذا الفيلم وبين ما تنتجه الشركات المصرية من الأفلام الملفقة التى تقوم على الشخصيات المهرجة واللهجات الشاذة ازداد يقينك بأننا لا نزال ننجح أفرادا ونفشل جماعة.

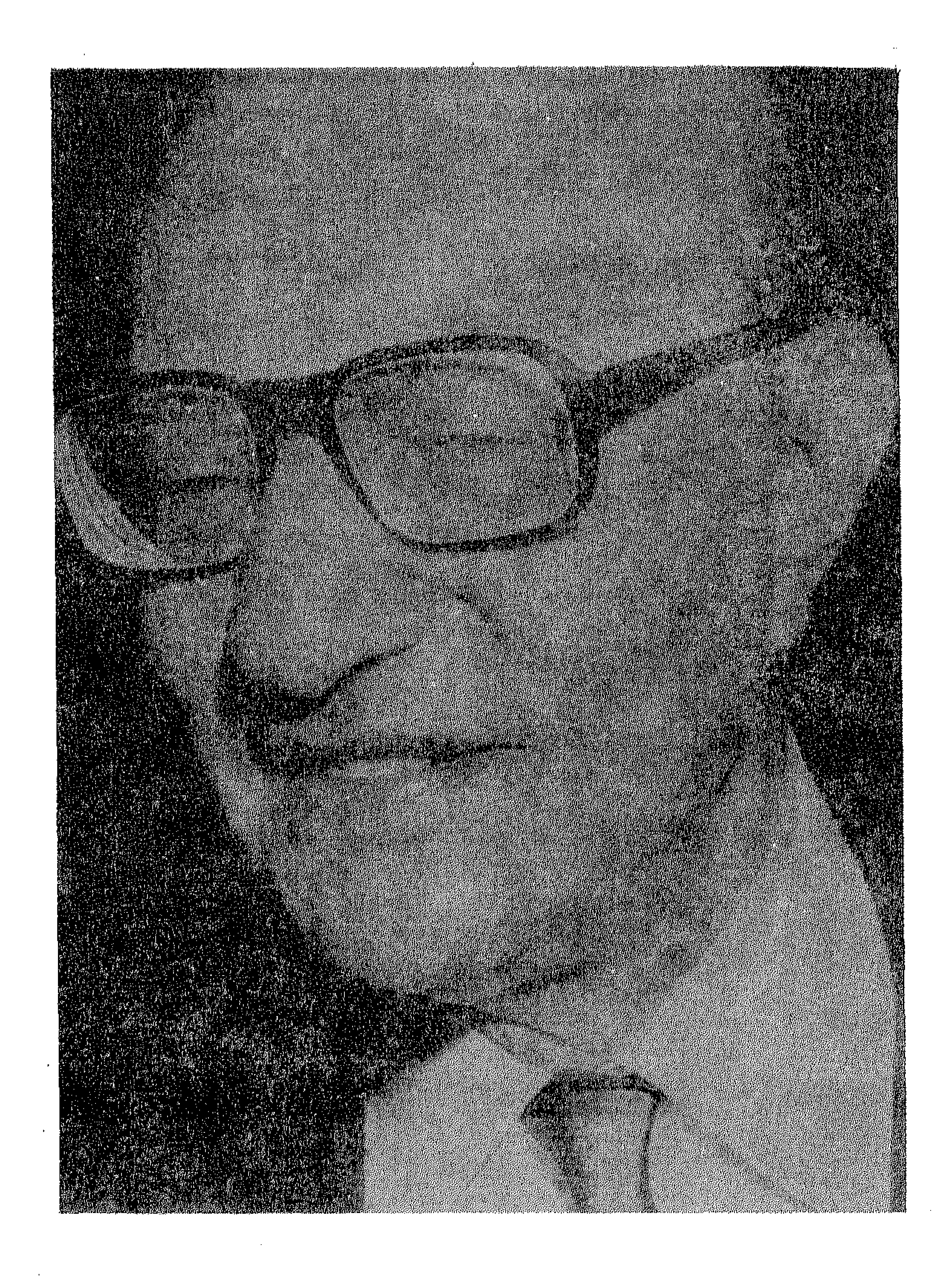
ممنوع الحب

ويتحدث محمد كريم فى مذكراته عن فيلم «ممنوع الحب» الذى بدأ تصويره عام ١٩٤١ . وكيف قدم فيه لأول مرة ليلى فوزى وكانت فى السابعة عشرة من عمرها فيقول كانت آية فى الجمال تتحلى بأدب فى طبعها. ويقول كانت لهجتها مصرية صميمة مع أنها من أصل تركى ودون تردد اسندت إليها الدور.

وفى نفس الفيلم ظهرت مديحة يسرى لأول مرة فى دور قصير وكان اسمها هنومه خليل وعرض الفيلم فى ٢٣ مارس عام ١٩٤٢ .

رصاصة فى القلب

يقول محدم كريم أن جمال الدين رفعت مدير الإنتاج فى ستديو مصر اقترح عليه إخراج مسرحية توفيق الحكيم «رصاصة فى القلب» وأنه نقل الاقتراح إلى عبد الوهاب فوافق على الدور وتعاقد مع الحكيم وكان أول تعامل للكاتب الكبير مع السينما. ويقول كريم تم إعداد السيناريو ووافق الحكيم على كل كلمة فيه. ثم طلبت منه التوقيع



محمد عبد الوهاب ١٩٩٠

بالموافقة فتخلص بلطف ولباقة ولم يوقع، وعرفت أنه يخشى الفشل فإذا صح ما يخشاه فالعيب عيب المخرج.

وفى ١٧ مارس ١٩٤٤ عرض «رصاصة فى القلب» الذى أثار معركة نقدية بين أحمد الصاوى محمد من ناحية وتوفيق الحكيم من ناحية أخرى. فقد كتب الصاوى فى مجلة الاثنين مقالا هاجم فيه الفيلم بعنوان «رصاصة فى قلب توفيق الحكيم» قال فيه: فلننظر مواجهه إلى الفيلم الذى استعد له عبد الوهاب ثلاث سنين وأخرجه فى ثلاثة أسابيع وغرق به فى شبر ماء. أو على أكثر تقدير فى حوض حمام «بانيو».

كان فيلم عبد الوهاب الأخير «لست ملاكا» الفيلم الوحيد من أفلامه من إنتاج شركة أخرى غير شركته «فيلم عبد الوهاب» وهى شركة قطان، وقد بدأ تصوير الفيلم كما يقول كريم فى مذكراته يوم ٣١ مايو عام ١٩٤٦ وعرض فى ٢٨ أكتوبر من نفس العام وفى هذا الفيلم تم تصوير أغنية «يوم الإثنين» بالألوان. وحمضت الأغنية وطبعت فى لندن.



ليلى مراد ١٩٤٥



ليلى مراد

ليلى مراد

بعد شهور من وفاته المفاجئة أصدرت «روز اليوسف» فى عدد مارس ١٩٨٠ من «الكتاب الذهبى» كتابا جديدا للأديب الفنان صلاح طنطاوى ليؤكد بحق أن الإنسان يموت ويبقى العمل الصالح.

الكتاب يحمل عنوان «رحلة حب مع ليلى مراد» وهو بالفعل رسالة حب طويلة إلى نجمة النجوم التى شغلت الناس وملأت الدنيا طوال أكثر من ربع قرن من تاريخ السينما العربية فى مصر. وهل هناك أدل على هذا الحب من أن يكتب صلاح طنطاوى سيرة ليلى مراد مقرونة بسيرته الذاتية هو نفسه فى طفولته وصباه.

إن كتاب «رحلة حب مع ليلى مراد» حدث فريد فى عالم الأدب فهو ليس سيرة ليلى مراد وليس سيرة صلاح طنطاوى الذاتية فقط وإنما هو أيضا بحث عميق فى السينما المصرية يمتزج فيه الحب بالنقد والعلم بالفن على نحو يجعله عملاً فنيا بديعا إلى جانب كونه دراسة فنية شاملة.

يبدأ الكتاب بمدخل عام ١٩٣٦ فى تاريخ السينما المصرية وكيف كان عبد الوهاب فى فيلميه «الوردة البيضاء» و «دموع الحب» هو النجم الأول كما كان الموسيقار الأول والمغنى الأول، وكيف كان خير معبر عن الرومانسية فى هذين الفيلمين وفى أفلامه الأخرى بعد ذلك، ومنها «يحيا الحب» أول أفلامه مع ليلى مراد، وأول فيلم ظهرت فيه ليلى مراد فى نفس الوقت.

يقول صلاح طنطاوى أن فيلم «يحيا الحب» كان شيئا مختلفا عن «دموع الحب» وعن «الوردة البيضاء»، وأن قصة الفيلم وهى من تأليف الأديب الراحل عباس علام، قصة بسيطة مستمدة من الواقع القاهرى عام ١٩٣٨ ولو كان الواقع الرومانسى القاهرى ، حيث يقوم عبد الوهاب بدور شاب من أسرة ثرية ولكنه يرفض الاعتماد على أموال أبيه ويقرر أن يعمل ، وكيف يقع فى حب ليلى مراد ابنة الباشا التى لا تعلم أنه ثرى، وبعد سوء تفاهم طويل يتزوجان فى النهاية.

يرى المؤلف أن محمد كريم مخرج الفيلم «لم يكن عنده الوقت الكافى الذى يجعله يهتم بليلى مراد ويرعاها بصفة خاصة كما فعل بعد ذلك المخرج العبقرى توجو مزراحى».

ليلة ممطرة

يبدأ طنطاوى الحديث عن فيلم «ليلة ممطرة» إخراج توجو مزراحى عام ١٩٣٩ قائلا «عجبت فى البداية لأن جريدة الأهرام تخطئ فى كتابة اسم ليلى فتكتبه بالتاء المربوطة بدلا من الياء وعجبت بالأكثر

لكلمة ممطرة.. ما معنى ذلك، ياله من اسم سخيف، إن ليلى لا تمطر ولكن جـريدة الأهرام أيضـا لا تخطئ، والدليل على ذلك أن والدى يقرؤها كل صباح».

فى «ليلة ممطرة» نجد ليلى مراد مرة أخرى وليست أخيرة، ابنة باشا تقع ضحية نصاب يعتدى عليها، فى نفس الوقت الذى تضع فيه الأقدار أمامها مهندساً مكافحا يقوم بدوره يوسف وهبى تظنه فى البداية يتستر عليها من أجل المال، ولكنها تدرك فى النهاية كم هو نبيل وينتهى الفيلم الحزين بالغفران.

حوار الفيلم الذى كتبه يوسف وهبى كما يقول صلاح طنطاوى «خطابى رنان أجوف» بل مضحك أحيانا كما يحدث عندما تقول سنية (ليلى مراد) لعلى رمزى (استفان روستى) الذى خدعها: عليك اللعنة.

ليلى بنت الريف

وفى «ليلى بنت الريف» الذى أخرجه توجو مزراحى، ومثله يوسف وهبى مع ليلى مراد أيضا نراها هنا فلاحة بسيطة تتزوج من ابن خالتها الطيب الذى يعمل فى القاهرة ويعيش فى وسط مختلف تماما. وبعد عديد من المفارقات يقتنع فتحى ابن الخالة أن بنت الريف أفضل من بنت المدينة ويقول فى النهاية «دلوقت بس عرفت قيمة الفلاحة».

يقول مؤلف الكتاب «فى الفيلم كان اسم ليلى مراد (لأول مرة) ليلى وهذا شئ له دلالة هامة. لقد أدرك توجو مزراحى أن الاسم الوحيد الذى يناسب ليلى مراد هو ليلى لاناديه كما فى فيلم «يحيا الحب»

ولاسنية كما فى فيلم «ليلة ممطرة»، هذه الأسماء تدرجها ضمن الفتيات العاديات أما اسم ليلى فانه يرفعها (أى بطلة الفيلم) إلى مستوى ليلى مراد نفسها».

ليلى بنت مدارس

فى «ليلى بنت مدارس» الذى أخرجه توجو مزراحى ومثله يوسف وهبى مع ليلى مراد ثالثا نراها ابنة عم شاب معقد يعتزل الحياة بسبب خيانة حبيبته له، ورغم أنها تحبه إلا أنه يتزوج غيرها (خائنة مرة أخرى) مما يجعلها تتستر على زوجته حتى لا يصدم ثانية، وفى النهاية يدرك ابن العم أن ليلى هى حقا الزوجة المخلصة.

ليلى

ومن إخراج توجو مزراحى رابعا، ولكن أمام حسين صدقى هذه المرة قامت ليلى مراد بتمثيل دور غادة الكاميليا فى فيلم بعنوان «ليلى» تدور أحداثه فى مصر فى نهاية القرن التاسع عشر.

فى هذا الفصل من فصول الكتاب يقدم الكاتب الراحل صلاح طنطاوى دراسة ممتازة فى ٤٠ صفحة عن غادة الكاميليا بين رواية الكسندر دوماس الأصلية والفيلم الأميركى الذى أخرجه جورج كيوكر عام ١٩٣٧، والفيلم المصرى الذى أخرجه توجو مزراحى عام ١٩٤٢، وهذه الدراسة نموذج للنقد المقارن المدقق إلى أبعد حدود التدقيق، وفيها يحلل الناقد العلاقة بين الأدب والسينما بصفة عامة، وبين السينما الأميركية والسينما المصرية بصفة خاصة، وينتهى عن حق إلى



ليلى مراد

تفضيل الفيلم المصرى من حيث أنه أقرب إلى روح الرواية الأصلية منه إلى الفيلم الأميريكى.

بل أن صلاح طنطاوى يفضل أداء ليلى مراد فى الفيلم المصرى عن أداء جريتا جاربو فى الفيلم الأمريكى وكذلك أداء حسين صدقى عن أداء روبرت تايلور، ويحلل ذلك ببراعة ومعرفة حقيقية بجريتا جاربو التى سبق أن أصدر عنها كتابا بديعا هو رحلة حب أخرى ولكن فى عالم نجمة هوليود الساحرة، يقول صلاح طنطاوى «جريتا جاربو امرأة قوية عاجزة عن أن تقنع أحدا بأنها امرأة ضعيفة رقيقة تحتاج إلى العطف ولكن هذه هى أهم معالم شخصية مرجريت جوتيه كما صورها الكسندر دوماس الذى جعلها أقرب إلى التحفة النادرة منها إلى امرأة من لحم ودم».

ويواصل صلاح طنطاوى «وأنا اتصور أن الذى حدث هو أن المخرج جورج كيوكر لم يختر جريتا جاربو لتقوم بدور مرجريت جوتيه وإنما شركة مترو جولدوين ماير هى التى اختارت قصة غادة الكاميليا لتكون فيلما تقوم ببطولته نجمتها الذهبية جريتا جاربو ثم اختارت جورج كيوكر لإخراج الفيلم».

وعن اداء ليلى مراد لهذا الدور يقول «قامت بدور البطولة ليلى مراد، والمعروف للكافة أن ليلى مراد إنسانة جميلة رقيقة كل مافيها يوحى بالوداعة والرقة والحياء، تماما مثل مرجريت جوتيه. وكانت ليلى مراد فى قمة شبابها وجمالها ونضجها الفنى والأنثوى عندما مثلت الدور. وعلى يدى المخرج العبقرى توجو مزراحى اذابت نفسها ذوباً فى الأداء

فنجحت فيه إلى أقصى حدود النجاح ولذلك فان ليلى مراد فى دور مرجريت جوتيه كانت أنسب للدور من جريتا جاربو».

ليلى فى الظلام

وفى خامس وآخر أفلامهما معا، وهو فيلم «ليلى فى الظلام» الذى اخرجه توجو مزراحى ومثله حسين صدقى مع ليلى مراد، تقوم بطلتنا مرة أخرى بدور ابنة باشا تحب ابن باشا آخر، ولكن الخلاف بين العائلتين يفرق بينهما، وما أن ينجحا فى حل هذا الخلاف حتى يقع لها حادث يؤدى إلى فقدانها للبصر، فتخفى عن حبيبها ذلك حتى لا يقضى حياته مع امرأة عمياء ولكنه يعرف، ويأخذها إلى أوروبا للعلاج.

مع انور وجدى

يبدأ صلاح طنطاوى فى متابعة بطلته مع المخرجين الأخرين الذى عملت معهم وأولهم كمال سليم وآخرهم حسن الصيفى. فمع كمال سليم قدمت «شهداء الغرام» عام ١٩٤٤، وهو تمصير لمسرحية شكسبير «روميو وجولييت» فالأحداث تدور فى عصر المماليك فى مصر.

ويرى طنطاوى أن كمال سليم فى فيلمه «نجح فى تحويل مأساة وليم شكسبير الشاعرية الخالدة إلى فيلم صاخب زاعق من أفلام الإثارة الرخيصة وملأه بالمعارك والمطاردات والحروب والضجيج حتى اختفت قصة الحب الناعمة خلف هذا الشغب الذى ملأ الفيلم من أوله إلى آخره».

وبقدر ما ارتبطت ليلى مراد بتوجو مزراحى كمخرج فى المرحلة الأولى من حياتها الفنية فى السينما، بقدر ما ارتبطت بأنور وجدى فى المرحلة الثانية كمخرج وكممثل أيضا وكزوج ثالثا.

كان «ليلى بنت الفقراء» أول أفلام ليلى مراد مع أنور وجدى كمخرج وكممثل. و يثير صلاح طنطاوى نقطة هامة فى تاريخ السينما لا يفيها حقها من البحث، وهى هل كتب كمال سليم واخرج هذا الفيلم قبل وفاته أو على الأقل اخرج مشاهد منه أم أنه سيناريو وإخراج أنور وجدى حقا كما جاء فى عناوين الفيلم؟ ويبدو أن كاتبنا الراحل لم يشأ أن يجعل من نفسه حكما.

فى فيلم «ليلى بنت الفقراء» تقوم ليلى مراد بدور فتاة فقيرة من حى السيدة زينب تحب ابن أحد الباشوات من حى الزمالك، وبعد عديد من المفارقات تجد ليلى نفسها تنتحل شخصية ابنة باشا، وفى النهاية تتزوج ليلى ممن تحب على الرغم من الفوارق الطبقية.

بعد «ليلى بنت الفقراء» قدم أنور وجدى فيلم «ليلى بنت الأغنياء» عام ١٩٤٦ وفيه تقوم ليلى مراد بدور ابنة أحد الباشوات التى تحب صحفيا مكافحا يقوم بدوره أنور وجدى، أى على العكس مع «ليلى بنت الفقراء» ولكن القاسم المشترك بين الفيلمين أن الحب ينتصر فى النهاية أيضا. وقصة الفيلم مأخوذه عن قصة الفيلم الأميريكى «حدث ذات ليلة» الذى مثله كلارك جيبل مع كلوديت كلوبير عام ١٩٣٤.

وفى عام ١٩٤٧ عرض فيلم ليلى مراد وأنور وجدى الثالث «قلبى دليلى» وفيه يقوم أنور وجدى بدور ضابط بوليس فى مكافحة التهريب



ليلى مراد

يشتبه خطأ فى ليلى مراد، وبعد عدة مفارقات ومطاردات ينقذها من أيدى العصابة ويتزوج وحيد وهو اسم أنور وجدى فى الفيلم من ليلى.

وفى فيلمهما الرابع «عنبر» عام ١٩٤٨ وهو من الأفلام القليلة التى تخلت فيها ليلى مراد عن اسم ليلى وتسمت باسم آخر وهو «عنبر» تقوم بدور ابنة باشا تعانى من جشع عائلتها بعد موت والدها، ويتمكن أنور، وهو اسم أنور وجدى فى الفيلم من انقاذها، وانقاذ ثروتها والزواج منها. ويرى صلاح طنطاوى أن الفيلم «عنبر» تحفة سينمائية بديعة قائمة على سيناريو محكم وحوار عذب آخاذ وأغان رائعة واستعراضات ثرية مبتكرة وتمثيل ممتاز من كل ممثلى الفيلم.

غزل البنات

يقول صلاح طنطاوى فاقت الدعاية التى سبقت عرض فيلم «غزل البنات» كل الدعايات السابقة التى قدم بها أنور وجدى أفلامه وله حق فقد حشد لهذا الفيلم فنيا وتجاريا كل الإمكانيات العاملة فى مجال السينما فى تلك الوقت.

ثم شاء القدر أن يسوق إلى الفيلم نوعا مأسويا من الدعاية إذ مات فجأة الفنان العظيم نجيب الريحانى قبل عرض الفيلم. وأخيرا عرض الفيلم يوم ٢٦ سبتمبر ١٩٤٩ بدار سينما ستديو مصر بين أحزان الجماهير لوفاة عاهل الكوميديا الرفيعة نجيب الريحانى وتعطشهم لرؤياه للمرة الأخيرة، ثم مشاهدة الفيلم الذى جمع كل نجوم الفن فى مصر فى النصف الأول من القرن العشرين.

اشترك فى تمثيل الفيلم الذى يعبر عن قصة حب محبطة بين ابنة أحد الباشوات وبين مدرسها الفقير الذى يعيش أواسط عمره كل من ليلى مراد ونجيب الريحانى وأنور وجدى ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبى وعبد الوراث عسر وفردوس عبد الحميد وعبد الحميد زكى وعبد المنعم اسماعيل وفؤاد الرشيدى وسليمان نجيب ومحمود المليجى وفريد شوقى وزينات صدقى واستفان روستى وسعيد أبو بكر ومحسن حسنين وعبد المجيد شكرى.

وفى فيلم «حبيب الروح» عام ١٩٥١ يقوم أنور وجدى بدور رجل يدعى أنور صاحب ورشة إصلاح السيارات ويتزوج من ليلى وهى امرأة حالمة ذات صوت جميل يختلف ذوقها كثيرا عن ذوق زوجها. وتبدأ المشاكل بينهما عندما يحاول أحد الموسيقيين اجتذابها إلى عالم الغناء، ولكنها فى النهاية تفضل الحياة الزوجية.

كان فيلم «بنت الأكابر» عام ١٩٥٣ هو آخر فيلم تعاون فيه أنور وجدى مع ليلى مراد، وتم عرضه بعد أن فرق بينهما الطلاق. وفيه تقوم ليلى مراد بدور ابنة باشا تحب عامل التليفون الفقير أنور وجدى ورغم معارضة والدها لزواجهما ينتصر الحب فى النهاية كما هى العادة فى أغلب الأفلام المصرية.

مع أحمد سالم

وبعد أفلامها مع أنور وجدى مثلت ليلى مراد فى أفلام لعدة مخرجين يستعرضهم صلاح طنطاوى الواحد بعد الآخر، فمع أحمد سالم

مثلت فى أول فيلم أخرجه «الماضى المجهول» عام ١٩٤٦ ويدور حول رجل فقد ذاكرته وتزوج من ممرضته، وعندما تعود له الذاكرة لا يتذكرها، وفى النهاية يتذكرها.

ويدافع صلاح طنطاوى عن اتهام محمد التابعى لأحمد سالم بأنه اقتبس فيلمه الأول من الفيلم الأميريكى «عودة الأسير» ويقول «إن فكرة فقدان الذاكرة هى أساس الفيلمين ولكن القصة والسيناريو والحوار فى «الماضى المجهول» والاطار العام والروح الفنية الشاملة كلها من ابتكار أحمد سالم والفضل فيها يعود إليه وحده».

مع يوسف وهبى

ومع يوسف وهبى مثلت ليلى مراد «ضربة القدر» من إخراجه عام ١٩٤٧، وهو فيلم ميلودرامى عن رجل يتزوج من فتاة خدعها رجل آخر، ولا تلبث أن تكتشف أن هذا الآخر هو شقيق زوجها، وبعد عدة مفارقات يدرك الزوج كم هى طاهرة زوجته ويعود إليها مستغفرا.

يقول صلاح طنطاوى أن يوسف وهبى فوجىء مفاجأة مزعجة بعد شهور قليلة عندما عرض فيلم «غدر وعذاب» إخراج حسين صدقى واتضح أن قصة الفيلم هى نفس قصة فيلم «ضربة القدر» التى قال أنها من تأليفه وها هو حسين صدقى بدوره يقول أنها من تأليفه وأخيرا «استراح» المؤلفان والناس عندما أعلن أحد النقاد أن القصتين مأخوذتان عن أصل واحد هو قصة «مادلين فيراتـ» للكاتب الفرنسى الكبير إميل زولا.

ويعد «ضربة القدر» إخرج يوسف وهبى من تمثيله مع ليلى مراد أيضا «شادية الوادى» فى نفس العام ١٩٤٧ عن موسيقار موهوب يكتشف مغنية من الريف يحبها، ولكنه يدفعها إلى حب رجل آخر نظرا لإصابته بالعجز الجنسى، وفى النهاية يموت الموسيقار وهو يقود الأوركسترا.

فى فيلم «شادية الوادى» استعراض تغنى فيه ليلى مراد بعنوان «مأساة فلسطين»، ولعل هذا الاستعراض كان نوعا من إثبات موقف ليلى مراد تجاه ما يحدث فى فلسطين فى ذلك الوقت، فالمعروف أنها يهودية وكذلك كان توجو مزراحى، ولكن مؤلفنا الراحل لا يشير إلى هذا البعد فى حياة بطلته من قريب أو من بعيد ولذلك أيضا لا يعلق على استعراض «مأساة فلسطين».

مع حسن رمزى

مثلت ليلى مراد فى «خاتم سليمان» إخراج حسن رمزى عام ١٩٤٧ وهو فيلم يقوم على خرافة خاتم سليمان الذى يحقق لصاحبه ما يشاء، وينتهى ببطله وهو يستيقظ من النوم، ويدرك أن كل ما حدث كان حلما.

يذكر صلاح طنطاوى أن القضاة هاجموا هذه النهاية فقام حسن رمزى بصنع نهاية أخرى، ومع ذلك لم يحقق الفيلم النجاح الذى كان يأمله صاحبه سواء بهذه النهاية أم تلك.

ومثلت ليلى مراد فى «الهوى والشباب» إخراج نيازى مصطفى عام ١٩٤٨، وفيه تقوم بدور بائعة فى محل يحبها ابن صاحب المحل الذى يقوم بدوره أنور وجدى وفى «المجنونة» إخراج حلمى رفلة عام ١٩٤٩ أمام محمد فوزى حيث تمثل دور فتاة يحاول عمها الشرير وزوجته دفعها إلى الجنون ليستوليا على ثروتها، ولكن بطل الفيلم ينقذها.

مع هنرى بركات

ومن إخراج هنرى بركات مثلت ليلى مراد «شاطئ الغرام» عام ١٩٥٠، أمام حسين صدقى، وفيه قامت بدور مدرسة فى مدرسة بمرسى مطروح تتزوج شابا ثريا رغما عن إرادة عمته التى تحاول تزيجه ابنتها، وتحاول العمة الإيقاع بين الزوجين ولكنها تفشل.

ومن إخراج هنرى بركات أيضا مثلت «ورد الغرام» عام ١٩٥١ أمام محمد فوزى وهو بدوره قصة غرام تعترضها العقبات، وفى النهاية يتزوج البطل من حبيبته. وكان ثالث فيلم مثلته ليلى مراد من إخراج بركات «من القلب للقلب» عام ١٩٥٢، وفيه تقوم بدور فتاة ليلى تقع فى غرام شاب ثرى وتتزوجه رغم كل شئ وكما يقول صلاح طنطاوى ينتهى الفيلم بنهاية سعيدة غير مقبولة.

ومن إخراج حسين صدقى مثلت ليلى مراد فيلم «آدم وحواء» عام ١٩٥١ الذى اثبت أن المكان الوحيد للمرأة هو البيت وعملها الوحيد من أجل زوجها.

يقول صلاح طنطاوى وإذا كان هدف حسين صدقى من فيلم «آدم وحواء» هو اقناع المرأة بالبقاء فى البيت فان هذا الهدف لم يتحقق مع الأسف فنحن نرى المرأة تزاحم الرجل فى كل نشـــاط من أنشطة المجتمع.

مع يوسف شاهين

ومثلت ليلى مراد من إخراج يوسف شاهين «سيدة القطار» عام ١٩٥٢ حيث قامت بدور مطربة يتصور الناس أنها ماتت فى حادث قطار، فينتهز زوجها المقامر الشرير الفرصة ليصرف قيمة التأمين عليها، وتقبل هى أن تختفى عن الأنظار من أجل زوجها الذى يحاول قتلها، ويحرمها من مشاهدة ابنتها. وفى النصف الثانى من الفيلم تقوم ليلى مراد بدور الأم والابنة معا، وينتهى الفيلم بموت الزوج الشرير، ولقاء الأم مع ابنتها.

يقول صلاح طنطاوى أن يوسف شاهين فى هذا الفيلم أثبت أنه «عبقرى بكل معنى الكلمة، وأنه يتناول كل الخامات الفنية فتتحول بفعل عبقريته إلى أشكال جديدة ويقول حتى أغانى الفيلم قدمها يوسف شاهين بأسلوب مبتكر خالف كل أسلوب ظهرت به أغانى ليلى مراد فى أفلامها.

ومرة أخرى تعبر ليلى مراد عن موقفها من قضية فلسطين فى فيلم «الحياة الحب» إخراج سيف الدين شوكت عام ١٩٥٤ حيث تقوم بدور ممرضة فى مستشفى لرعاية الضباط من جرحى حرب ١٩٤٨، وبينهم

ضابط تحبه ويحبها، ولا يعوق هذا الحب إلا الطبيب الذى يحب الممرضة ومع ذلك يقوم بعلاج غريمه وانقاذه من الموت.

ومن الجدير بالذكر أن هذا الفيلم هو الفيلم الوحيد الذى قامت ليلى مراد بانتاجه إلى جانب تمثيله، ولم يدرك مؤلفنا السبب فى ذلك بل أنه يتساءل فى براءة مدهشة. اين هى الفتاة التى تبذل عمرها وجهدها فى سبيل المرضى لمجرد إيمانها بالواجب وبقضية فلسطين ويقول أن سبب الإنتاج كان ولاشك محاولة تعويض خسائرها المالية من العمل مع أنور وجدى الذى كان لا يعطى زوجته النجمة أجرها عن الأفلام التى انتجها لها.

وأخيرا مثلت ليلى مراد فيلم «الحبيب المجهول» إخراج حسن الصيفى عام ١٩٥٥ الذى قدر له أن يكون آخر أفلامها. ويدور حول مريضة بالقلب يتزوجها طبيب وينقل إليها قلب راقصة ماتت فى حادث، ويتصور أن زوجته لم تعد تحبه لأن الراقصة كانت متعلقة بقريب له، وفى النهاية يدرك الطبيب أنه على خطأ، وأن زوجته لا تزال تحبه.

مثلت ليلى مراد وغنت فى ٢٧ فيلما فى الفترة من ١٩٣٨ إلى ١٩٥٥ وبعد طلاقها من أنور وجدى تزوجت من المخرج فطين عبد الوهاب وانجبت منه ولداها أشرف وزكى، وبعد سنوات تم الطلاق بينهما، وتفرغت ليلى مراد لتربية ولديها.

ويختتم صلاح طنطاوى كتابه البديع بالحديث عن «أحزان ليلى مراد» وشعورها بالوحدة والعزلة وكيف حاول أن يعيدها إلى عالم الفن عام ١٩٧٥ ، ثم بالحديث عن أحزانه هو ومرضه بالقلب فى أوائل



ليلى مراد ١٩٧٥

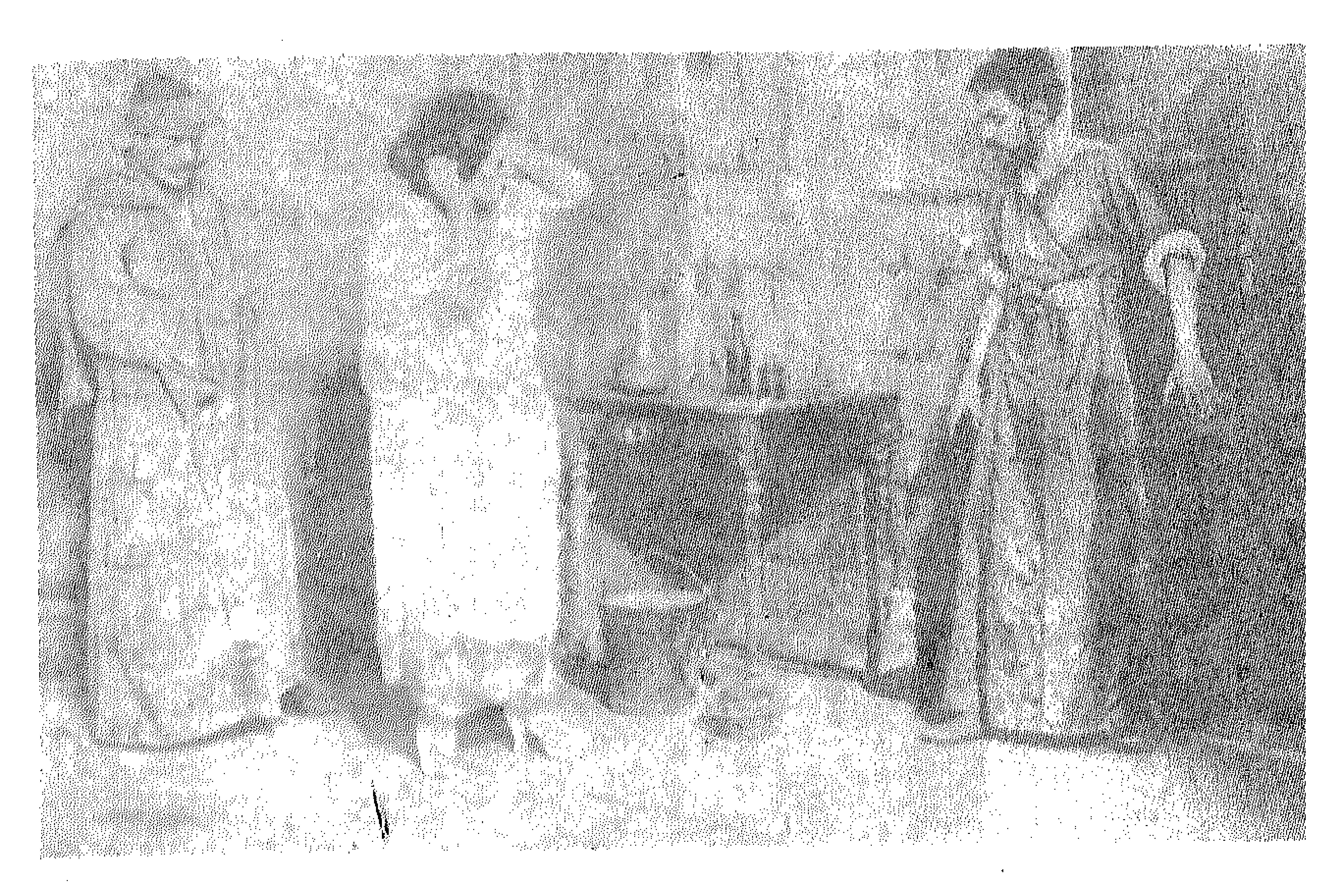
عام١٩٧٧ ، وكيف كتب هذا الكتاب ليرد إلى ليلى مراد تحية عابرة أرسلتها إليه عام ١٩٥٠ من خلف زجاج سيارتها.

البعض يتصور أن هذا الأسلوب المبطن بالعاطفة الشديدة الذى يتميز به صلاح طنطاوى يفسد التقييم الموضوعى للفن، ولكن الواقع أن هذا ما يمتاز به وليس فقط ما يميزه. إننا فى حاجة إلى مثل هذه الكتب أيضا.



نجيب الريحانى ١٩١٤

نجيب الريحانى وفرقته أمام مسرح «الاچيسانيه» أثناء مظاهرات ١٩١٩
ويرى «زكى رستم» تحت العلم المصرى



نجيب الريحانى فى مسرحية «ريا وسكينة» عام ١٩٢٢

نجيب الريحانى

كان ولا يزال من الصعب إن لم يكن من المستحيل إنتاج أفلام تمثيلية فى بلد لا يعرف التمثيل المسرحى، ولا يسمح للمرأة بالتمثيل على المسرح. ولذلك لم يكن من الغريب أن يكون أغلب صناع الأفلام التمثيلية الأوائل من صناع المسرح، ولا أن يكون أغلب نجوم التمثيل فى السينما من نجوم التمثيل على المسرح. ولا يزال وسوف يظل الكثير من الممثلين والممثلات يجمعون بين التمثيل على المسرح والتمثيل أمام الكاميرا.

عرفت مصر التمثيل المسرحى فى منتصف القرن التاسع عشر الميلادى، أى قبل نحو نصف قرن من اختراع السينما، ووقفت المرأة على المسرح فى مصر عام ١٨٩٠ (مريم سماط حسب رأى أغلب المؤرخين)، أى قبل خمس سنوات من العرض السينمائى الأول لسينما

توجراف لومييير فى باريس، وشهدت مصر نهضة فى التمثيل والإخراج للمسرح وبدايات التأليف المسرحى فى العقد الثانى من القرن العشرين، وفى نفس العقد شهدت إنتاج الأفلام التمثيلية الأولى وكانت قصيرة، ثم تطورت إلى أفلام طويلة فى العقد الثالث.

وكما كان نجيب الريحانى من نجوم المسرح ابتداء من العقد الثانى وإلى العقد الخامس، كان أيضا من نجوم السينما فى نفس هذه الفترة. وبالطبع لا يمكن فصل الريحانى المسرحى عن السينمائى، وخاصة أن بعض أفلامه مأخوذة عن مسرحياته وكل أفلامه من تأليفه مع بديع خيرى ويمثل معه فيها أعضاء فرقته المسرحية.

هناك اختلاف كبير بين النقاد والمؤرخين على تاريخ مولد نجيب الريحانى، وإسمه الكامل نجيب الياس الريحانى (وقيل ريحانه، ولكنه فضل الريحانى لسهولته فى النطق). ففى كتابه «تاريخ المسرح العربى» عام ١٩٦٠ يذكر د. فؤاد رشيد (وهو طبيب من هواة المسرح) أنه من مواليد ١٨٨٧، ويؤيد ذلك نعمان عاشور فى كتابه «مع الرواد» الطبعة الثانية عام ١٩٩٦، بينما يذكر أمين بكير فى كتابه «كشكش بك» عام ١٩٩٧ أنه من مواليد ١٨٨٣، وتذكر د. ليلى أبو سيف فى كتابها «نجيب الريحانى وتطور الكوميديا فى مصر» عام ١٩٧٢ أنه من مواليد ١٨٩٠. ولا يشير الريحانى نفسه إلى تاريخ مولده فى مذكراته التى نشرت مسلسلة فى مجلة «الإثنين والدنيا» عام ١٩٣٧، والتى أعيد نشرها من دون إضافات فى كتاب صدر عن دار الجيب عام ١٩٤٩، ومسلسلة فى مجلة «الكواكب» عام ١٩٥٢، وفى كتاب صدر عن دار الهلال عام ١٩٥٩.

الأرجح أن يكون التاريخ الصحيح عام ١٨٩٢ من واقع مشاهدة فيلم «سلامة فى خير» الذى صور عام ١٩٣٧ ، ومن الصعب تصور أن عمر الريحانى فى الفيلم أكثر من ٤٥ سنة. وفى كتابه «فنون الكوميديا من خيال الظل إلى نجيب الريحانى» عام ١٩٧١ يذكر د. على الراعى أن الريحانى بعث برسالة إلى بريد القراء فى جريدة «الأهرام» نشرت عام ١٩٠٨ يقول فيها أنه من خريجى المدارس الثانوية الذين يجمعهم حب التمثيل ويعملون على الارتقاء به. ومن مذكراته يقول الريحانى أنه «هجر» المدرسة، وعمل فى البنك الزراعى حيث التقى مع الممثل والمخرج عزيز عيد، وكان أول أدواره على المسرح فى مسرحية «الملك يلهو» ترجمة أحمد كمال رياض «بك» ثم يقول كنت فى ذلك الوقت ظبيا فى السادسة عشرة أو السابعة عشرة. ثم يقول وفى سنة ١٩٠٨ استقال الأستاذ عزيز عيد من عمله فى البنك وألف فرقته التمثيلية الأولى.

وليس هناك خلاف على تاريخ وفاة الريحانى عام ١٩٤٩ إلا فى كتاب أمين بكير الذى يذكر أنه توفى عام ١٩٤٨ ، والمؤكد أنه توفى عام ١٩٤٩ . كما لا يختلف أحد حول مولد الريحانى فى حى باب الشعرية وهو من أحياء القاهرة الإسلامية التى تأسست منذ أكثر من ألف سنة، وأصبحت بعد إنشاء القاهرة الحديثة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر من الأحياء التى تجمع بين كل الطبقات وخاصة الفقيرة. ولا خلاف أيضا حول أن والد الريحانى كان مسيحيا من أب عراقى، وأن والدته (لطيفة) كانت قبطية مصرية.

عرف عن الريحانى إيمانه بالتسامح الدينى والعرقى، وتعبيره عن ذلك فى العديد من مسرحياته وأفلامه. وربما يفسر البعض ذلك لكونه من «الأقلية» المسيحية، ولكن الواقع أن هذا كان الموقف السائد فى مصر قبل وأثناء وبعد ثورة ١٩١٩. ومن الممكن ادراكه بوضوح فى كل أدبيات «العصر الليبرالى»، أو ما اعتبر كذلك بعد ثورة يوليو ١٩٥٢.

يذهب يحيى حقى (١٩٠٥ ـ ١٩٩٣) فى كتابه «خطوات فى النقد» عام ١٩٧٦ إلى أن الريحانى كان من ضمن الأجانب الذين أكرمت مصر وفادتهم. والواقع أن كل من كان أصل والده من أى بلد عربى فى ذلك الوقت لم يكن يعتبر «أجنبيا» لأن كل سكان البلاد العربية فى ذلك الوقت بما فى ذلك سكان مصر كانوا يحملون الجنسية العثمانية، ولم يصدر قانون يحدد الجنسية المصرية إلا عام ١٩٢٩، وكان أول قانون يحدد هذه الجنسية. وإذا اعتبر الريحانى أجنبيا لأنه من أصل عراقى، سوف يعتبر بديع خيرى (١٨٩٣ ـ ١٩٦٦) أجنبيا بدوره لأنه من أصل تركى، بل ويحيى حقى ذاته لأنه من أصول تركية أيضا.

ومن اللافت أن الريحانى «العراقى» مثل «بيرم التونسى» (١٨٩٣ ـ١٩٦١) من أكثر من عبروا عن سكان أحياء القاهرة القديمة من الفقراء وذوى الأصول الريفية، أو الأحياء «الشعبية» كما يطلق عليها، وبلغة هؤلاء الفقراء، أو بالأحرى بلهجتهم العامية. بل إن بيرم التونسى، ولقبه يحدد أصله، من أعظم شعراء العامية المصرية الحديثة، إن لم يكن هو الذى جعلها لغة للشعر. وهذه الحقيقة تؤكد أن الأصول العرقية ليست من المقاييس التى يعتد بها فى تقييم مدى صدق التعبير عن حياة أى شعب من الشعوب.

نجيب الريحانى وبديعة مصابنى فى مسرحية «الليالى الملاح» عام ١٩٢٣

يذكر عثمان العنتبلي فى كتابه أن الريحانى تعلم فى مدارس الفرير الفرنسية حتى حصل على البكالوريا، وفقد والده فى هذه السن المبكرة، وكان عليه أن ينفق على أمه واخوته مع شقيقه الأكبر توفيق. ويذكر الناقد والمؤرخ والصحفى أن الريحانى كان من أبرز أعضاء فريق التمثيل فى المدرسة، وأن قنصل فرنسا اشاد بموهبته عندما شاهده فى إحدى مسرحيات الفريق. ويقول العنتبلى أن الريحانى عمل موظفا فى بنك «كريدى ليونيه»، ولكنه فضل العمل كممثل فى فرقة أحمد الشامى المسرحية التى كانت تتجول فى المدن الصغيرة. ثم عمل فى «البنك الزراعى» حيث التقى مع المخرج المسرحى عزيز عيد (١٨٤٤ - ١٩٤٢) الذى كان يعمل معه فى نفس البنك، وعملا معا كممثلين فى فرقة جورج أبيض (١٨٨٠ - ١٩٥٩) عام ١٩١٤، ثم تركا هذه الفرقة وأسسا «فرقة الكوميدى العربى» عام ١٩١٥.

اختلف نجيب الريحانى مع عزيز عيد، فقد كان الريحانى يرى تمصير الكوميديات الأجنبية فيما أطلق عليه «الفرانكو - آراب»، بينما كان عيد يرى ترجمة هذه الكوميديا وتقديمها كما هى. وفى عام ١٩١٦ أسس الريحانى فرقته الخاصة التى تحمل اسمه، وابتكر شخصية كشكش بك عمدة كفر البلاص مع الكاتب أمين صدقى (١٨٨٠ - ١٩٤٤)، ولقيت مسرحيات كشكش بك اقبالا جماهيريا كبيرا جعل الريحانى من كبار نجوم المسرح. وفى عام ١٩١٨ اختلف الريحانى مع أمين صدقى حول توزيع الأرباح، وفى نفس العام التقى مع بديع خيرى ولم يفترقا أبدا. وحسب د. ليلى أبو سيف فى كتابها مثل الريحانى ٨١ مسرحية من عام ١٩١٦ إلى عام ١٩٤٦. ويمكن القول

بأن مجموع أعماله نحو مائة عمل، فهناك عشر مسرحيات تقريبا مثلها منذ عام ١٩١٤ إلى تأسيس فرقته الخاصة عام ١٩١٦ ، واثنا عشر فيلما مثلها واشترك فى تأليفها من عام ١٩٣١ إلى عام ١٩٤٩ . وقد تزوج الريحانى الراقصة والممثلة اللبنانية بديعة مصابنى (١٨٩٨ ـ ١٩٧٤) ، وانفصلا من دون أن ينجبا.

من بين أعمال الريحانى تبقى الأفلام، ومنها ستة تعرض فى قنوات التليفزيون، وتتوفر على شرائط الفيديو، وتبقى نصوص العديد من مسرحياته التى ألفها مع بديع خيرى. فلم يتم تسجيل أى من مسرحيات الريحانى كممثل بكاميرات السينما، ولا حتى مشاهد منها، بل وقل أن توجد منها صور فوتوغرافية. ومن ناحية أخرى لم يحفظ أرشيف الراديو المصرى التسجيلات الصوتية لمسرحيات الريحانى، والتى يذكر المذيع محمد فتحى فى مقال بمجلة «الكواكب» عدد ٩ يونيو ١٩٨١ إنها كانت تنقل مرة كل شهر أو ثلاثة أسابيع، وأن «طه حسين» ذاته كان يسهر الليل بطوله ليستمع إلى مسرحيات الريحانى. ويذكر أشرف غريب فى كتابه «العصر الذهبى للكوميديا» عام ١٩٩٩ أن فى أرشيف الراديو مسامع من مسرحية «٣٠ يوم فى السجن» .

مسرح الريحانى

ما يقال اليوم عن أفلام محمد هنيدى ومسرحياته، وما قيل فى العقد التاسع من القرن العشرين عن أفلام عادل إمام ومسرحياته، وفى العقد السابع عن أفلام فؤاد المهندس ومسرحياته، وفى العقد السادس عن

أفلام اسماعيل ياسين ومسرحياته، قيل فى العقد الثانى عن كوميديات الريحانى إزاء النجاح الجماهيرى الساحق رغم ضعف المستوى الفنى.

فى البدء عبر الفنان «الشعبى» عن حياة الجماعة التى ينتمى إليها بالرسم على جدران الكهوف، وبالموسيقى والرقص والغناء فى الحقول والمناسبات الاجتماعية المختلفة، ثم بعد ذلك فى المعابد، ثم فى قصور الحكام وكبار ملاك الأراضى الذين كانوا ينفقون على الفن كنوع من الوجاهة الاجتماعية، ولتسلية أنفسهم فى نفس الوقت، تماما مثل «رعاة الفنون» اليوم، وإن اختلفت الوسائل. ومع الثورة الصناعية وجدت الطبقة الوسطى فى المدن، ومعها أصبحت الفنون فى «السوق»، وأصبح لها جمهور يدفع ليستمع أو يرى.

ومع وجود الفنون فى «السوق» بدأ تأثير «الجمهور» على الانتاج الفنى، واصبح هناك فنان يعمل على إرضاء الذوق السائد لدى الجمهور، وآخر يصنع ما يرضى نفسه، وثالث يحاول التوفيق بين ما يرضيه وما يرضى الجمهور. ولاشك أن هذا النمط الثالث يضمن لنفسه مواصلة الانتاج، ولحياته مستوى من العيش الكريم. ولكن المشكلة هى مستوى الذوق السائد، فعندما ينحط هذا الذوق لسبب أو لآخر، فإن ارضاء الجمهور أو حتى محاولة ارضاءه وارضاء ذات الفنان يؤدى إلى انتاج فن يتناسب مع ذلك الذوق، ولذلك فان ترقية الفن لا تكون إلا بترقية الذوق السائد بكل الوسائل.

لقد بدأ الريحانى هاوى التمثيل ثائرا على الذوق السائد. بل وواصفا أياه بالسقوط فى العقد الأول من القرن. ففى رسالته إلى بريد القراء فى



نجيب الريحانى فى مسرحية «الجنيه المصرى» على مسرح الكورسال عام ١٩٣١

جريدة «الأهرام» المذكورة فى كتابه د. على الراعى يقول لما كان فن التمثيل هو الفن الوحيد الذى ينمى الشعور والعواطف، ولما كان هذا الفن ساقطا لا يلتفت إليه فى القطر المصرى، بعكس البلاد الأوروبية، عزمنا بحوله تعالى على إحياء هذا الفن بكل قوانا، نحن بعض المتخرجين من المدارس الثانوية، وبعض المستخدمين فى القاهرة..

كان الريحانى يقول ذلك فى عام ١٩٠٨، ولكنه بعد سبع سنوات من هذا التاريخ عام ١٩١٥، أى بعد سنة واحدة من احترافه التمثيل ابتدع مسرحيات «الفرانكو - آراب» مستسلما لذوق الجمهور السائد الذى كان يصفه بالسقوط، ووصل إلى ذروة الاستسلام لهذا الذوق بابتكار شخصية كشكش بك عام ١٩١٦. ويبدأ الهجوم على الريحانى عام ١٩١٨ وهو نجم الكوميديا الأول، وكذلك على منافسه على الكسار (١٨٨٧ - ١٩٥٧) الذى ابتكر شخصية الرجل الأسودالفقير الطيب عثمان عبد الباسط فى مواجهة شخصية عمدة كفر البلاص الثرى المتلاف. ففى كتاب «حياتنا التمثيلية» الذى يجمع مقالات محمد تيمور (١٨٩٢ - ١٩٢١) وصدر عام ١٩٢٢، نجد مقالا نشره فى «السفور» عام ١٩١٨ يقول فيه إن التمثيل فى مصر فى أزمة «نتيجة سذاجة الجمهور وانحرافه عن الفن الصحيح، والبرهان على ذلك اقباله فى عصرنا الحاضر على الريحانى وعلى الكسار ليرى نوعا من التمثيل يسمى بالفرنسية «الريفو»، وهو عبارة عن مشاهد مفككة العرى مشوهة التأليف تجمع بين المواقف المخجلة والنكات القبيحة. ليس فيما يقدمه لنا الريحانى وعلى الكسار من الروايات شئ فنى، خالية من كل بحث أخلاقى، وليس فيها من المواقف التمثيلية ما يصح أن نطلق عليه كلمة

رواية، ولكن جمهورنا يقبل عليها اقبالا كبيرا ليقضى ساعة من وقته يغسل فيها قلبه من أدران الهموم والأحزان. ولكن الناقد والكاتب المسرحي يدرك قيمة فن الريحانى كممثل، ولذلك يقول فى نفس المقال «ماضر الريحانى لو بدل قليلا فى نوع رواياته، وتحول عن تلك الروايات التى لا نرى فيها غير مجموعة من الحان السوقة. ماضره لو قدم نوعا يجمع بين الفن واللافن ثم يسير فى طريق التغيير والتبديل إلى أن يصل إلى الفن الصحيح. ويقول فى مقال آخر فى «المنبر» نفس العام ومن أدرانا أن الجمهور المصرى يكره يوما ما نوع الريحانى كما كره نوعه الأول، فيتحول الريحانى من مجرى «الريفو» إلى مجرى الكوميديا الأخلاقية. وقد كان هذا ما حدث بالفعل فى مسيرة الريحانى.

وعن نفس مشكلة الفن والجمهور يسجل زكى طليمات (١٠٩٩ - ١٩٨٢) فى كتابه «ذكريات ووجوه» عام ١٩٨١ حوارا جرى بينه وبين الريحانى عام ١٩٢٢ فى مقهى فينكس بشارع عماد الدين (محمد فريد) الشهير بمقهى الريحانى جاء فيه.

- أنت بتشتغل فى التمثيل علشان تعمل فلوس.

- وعايزنى اشتغل فى التمثيل وألحس صوابعى.

- انت بتضحك على الناس ومن الناس

- طيب ما تعلموا زى

- ما نقدرش نعمل التهجيص بتاعك.

- انتم لسه بتقدموا فى رواياتكم نابليون ولويس ويلاد تأكل القطط

وتركب الأفيال. وأنا أقدم دقدق وسيد وحلويات وشلبيه.. الجمهور يريد أن يكون غذاؤه من المسرح مثل غذائه الذى يملأ به بطنه..

ـ الجمهور يحب الطعمية والفسيخ والمش، معدته هزيلة، وذوقه مريض والمسرح أداة إصلاح وارتقاء.

ـ الإصلاح والإرتقاء لا يأتيان دفعة واحدة، وبمجرد الطلب، وأننى أحاول أن أدخل اللحم الدسم فى سائر ألوان الطعام الذى يتقبله الجمهور، ولكن بمقدار، من غير الانحراف عن توليفة المطبخ المصرى..

وفى عام ١٩٦٩ قرأ الشاعر والكاتب صلاح عبد الصبور (١٩٣١ ـ ١٩٨١) مقالا يصف فيه أحدهم الريحانى بالفيلسوف، فاستفز ونشر فى عدد مايو من مجلة «المسرح»ذلك العام «إن اغلاق مسرح الريحانى ليس أمر أزمة مال أو أزمة مال أو أزمة نجوم، ولكنه دلالة صحيحة على تطور الحياة المسرحية، فقد أدى هذا المسرح دوره فى حدود الاضحاك، وتناول المشكلات الاجتماعية تناولا سطحيا، وورث هذا الدور فؤاد المهندس وفرقته، بل أن ثنائى المهندس ـ شويكار هو نفس ثنائى الريحانى ـ ميمى شكيب، فى نفس الثياب وبنفس نبرات الصوت مع قدر أكبر من الحيوية. ولست عندئذ أفهم مبررا للهجوم على فؤاد المهندس واتهامه بالاسفاف، ثم المغالاة فى تقدير الريحانى، وتقليده وسام الفلسفة، رغم انهما صورتان متطابقتان.

وبالطبع، فالريحانى ليس مسئولا عن من يصفه بالفيلسوف، بل وليس المقصود بهذا الوصف عند من يقول به إن الريحانى مثل أفلاطون أو ابن رشد، وإنما المقصود أنه يتأمل فى أحوال البشر، وليس



أثناء تصوير «بسلامته عاوز يتجوز» نجيب الريحانى وأمامه المخرج الكسندر ماركانى وخلفه
مساعد المخرج عبد السلام النابلسى فى ستديو كاوتساورس عام ١٩٣٥

الفلسفة بمعناها الصحيح، وقد استنكر الريحانى هذا الوصف فى حياته ففى كتاب نعمان عاشور (١٩١٨-١٩٨٧) المشار إليه أنه كان شديد الإعجاب بمسرحيات الريحانى، وأنه ذهب إليه وهو طالب والتقى به على مقهى فينكس، ودار بينهما الحوار التالى:

- ايه اللى عاجبك فى مسرحياتى..

- فيها حاجات كتير من اللى بتحصل فى حياتنا..

- حاجات تضحك مش كده.. ماهم كمان بيقولوا عليا فيلسوف وأنا لا فيلسوف ولا حاجة..

- انت مصلح اجتماعى..

- لا أحب هذا التعبير.. أنا مضحك اجتماعى..

تقول فاطمة اليوسف فى كتابها «ذكريات» عام ١٩٥٣ أخرج عزيز عيد مسرحية «القرية الحمراء» من تأليف أمين صدقى بطلها عمدة كفر البلاص وخفير وابنة الخفير الشابة الجميلة، وقام نجيب الريحانى بدور الخفير، ولكن المسرحية فشلت، فتركه الريحاني، والتحق بكباريه كان يوجد فى شارع الفن مكان كازينو شهرزاد حاليا، وقدم روايات عزيز عيد ولكن مع تحريفها تحريفا يضمن اقبال جمهور الكباريهات من المصريين والانجليز على السواء، وهى الروايات التى عرفت باسم «فرانكو- آراب»، حيث اقتبس الريحانى شخصية العمدة من «القرية الحمراء»، وجعلها كوميديا وأطلق عليها كشكش بك، وهو اسم التدليل

التى كانت تناديه به صديقته الراقصة لوسى. وهكذا ولدت شخصية كشكش بك الخالدة فى تاريخ المسرح المصرى.

وفى العام التالى ١٩٥٤ نشر يحيى حقى مقاله الشهير عن نجيب الريحانى فى مجلة «التحرير» المصرية و «الأديب» اللبنانية، وهو المقال الذى أعاد نشره فى «الكاتب» عام ١٩٦٢، وفى «المسرح» عام ١٩٦٩، وفى كتاب «خطوات فى النقد» عام ١٩٧٦. وفى هذا المقال يقول يحيى حقى «أود قبل كل شئ أن أفرغ من الاعتراف بحقيقة لا يجادل فيها إلا أحمق أو مريض، وهى أن الريحانى كان ممثلا هزليا عظيما، و لكن هناك فرقا شاسعا بين القول بأن الريحانى ممثل هزلى عظيم، وهو ما لانجادل فيه، وبين القول بأن فنه خالد لأنه فن مصرى خالص صادق قد انبعث من قلب مصر ودل عليها، وترجم عنها وأرخ لها، وأن الريحانى هو مصر ومصر هى الريحانى، أو كما قالوا، و أجزم وليس فى يدى دليل سوى شعورى بأن الريحانى عاش طيلة حياته يشعر بفارق مكتوم بينه وبين المصريين، وهذا سر وحدته الملحوظة فى حياته العامة والخاصة.

وعن شخصية كشكش بك يقول يحيى حقى انه كان موضع سخرية سماسرة القطن واشباههم فى النهار، فلماذا لا يكون موضع لهو وتسلية بالليل، وأمام من؟ أمام جمع أغلبه من هؤلاء السماسرة أنفسهم وأشياعهم والمخدوعين ورائهم، وكتب لهذه المسرحيات الاستعراضية الرخيصة - وهذا من مفارقات الحياة - أن تكون من غير قصد ازدهارا لموهبة مصرية صميمة، موسيقى سيد درويش، ويفضل ألحان

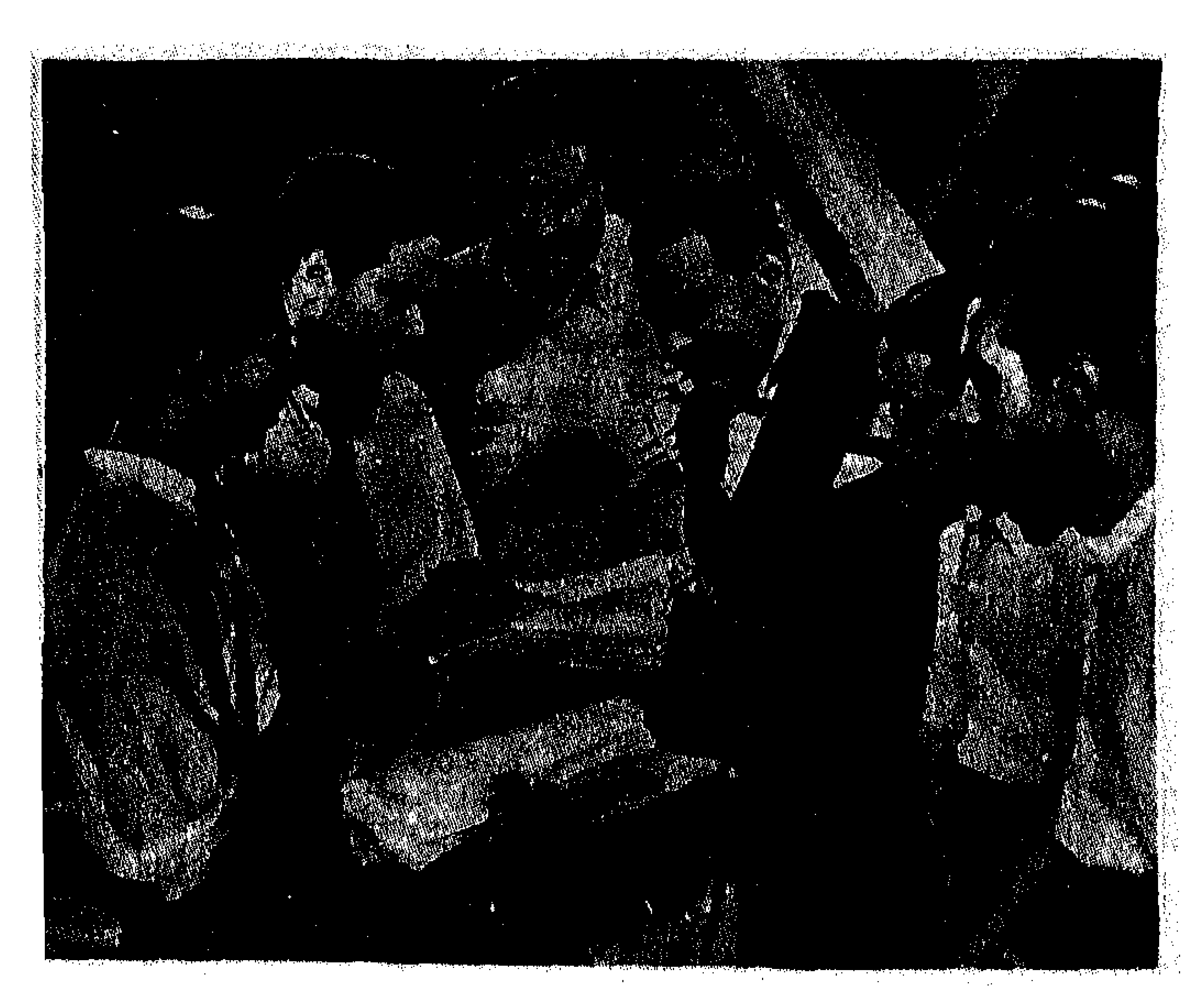
سيددرويش وحدها - لا بفضل تلك المسرحيات - دار اسم كشكش بك على كل لسان وداخل كل دار.

وينحاز يحيى حقى إلى على الكسار ضد نجيب الريحانى، ويقول انشأ الكسار فرقة عاصرت فرقة الريحانى، واعتمد الاثنان على الغناء، الرقص والفكاهه، ولكن الكسار الذى اختار له شخصية عم عثمان البربرى ظل مخلصا لطبيعته لم يحاول أن يخدع أحدا، أو يغرق فى التهريج، وفضل أن تكون فرقته مصرية لا فرانكو آراب. بل أن يحيى حقى يهاجم الريحانى فى مرحلة ما بعد كشكش بك أيضا عندما خلع الجبة والقفطان وارتدى زى الافندى للتعبير عن الموظف البائس من الطبقة الوسطى، فيرى أنه اتخذ شخصية هذا الافندى ليعبر عن مشاكله ومتاعبه، ولكن من اين استمد الريحانى فنه وتعبيره، هل ألف الريحانى وبديع خيرى قصة واحدة من صميم الحياة المصرية، لا، لقد عجزوا كل العجز وتساقطا كالذباب بلا خجل أو حياء على مائدة المسرح الفرنسى الرخيص، فهل هذا هو الفن المصرى الأصيل، ويقول إن الريحانى قلد شارلى، وسار على هدى خطاه، ولكنه حبس فنه فى تمثيل متاعب طبقة واحدة هى طبقة الأفندية من موظفى الحكومة وأشباههم، ولولا غلبة هذه الطبقة على المجتمع المصرى لما توفرت أسباب هذا النجاح السطحى.

الاحترام الكبير والحب العميق للكاتب يحيى حقى جعل خيرى شلبى فى مقدمة الطبعة الثانية لكتاب عثمان العنتبلى، والتى صدرت عن هيئة قصور الثقافة عام ١٩٩٩، لا يناقش رأيه فى نجيب الريحانى،



نجيب الريحانى وعبد الفتاح القصرى أثناء تصوير فيلم «سلامة فى خير» عام ١٩٣٧ ويرى وراء الكاميرا مدير التصوير محمد عبد العظيم وأمام الكاميرا المخرج نيازى مصطفى.



نجيب الريحانى أثناء تصوير فيلم «سى عمر» عام ١٩٤٠ وبجواره بديع خيرى وإبراهيم عمارة الذى كان مساعداً للمخرج نيازى مصطفى.

وعلاقة كاتب السيناريو مصطفى محرم المعقده مع النقاد جعلته فى كتابه عن «بديع خيرى» عام ١٩٩٩ يشك فى وجود «ضغينة» بين يحيى حقى والريحانى، بل ويشك فى معرفة يحيى حقى بأصول النقد، ويصف رأيه بالسخافة، ويصل إلى حد القول بأن «يحيى حقى» قد لا يصمد بأعماله أمام تيار الزمن الجارف، وقد يطويه النسيان، ولكن من الصعب جدا أن يستطيع الزمن أو من هم على شاكلة يحيى حقى من النقاد أن يمحوا فن الريحانى وأثره فى قلوب الملايين. أما أمين بكير فى كتابه عن «كشكش بك» ورغم أنه صادر عن «المركز القومى للمسرح» فهو يغير من رأى يحيى حقى بحيث يجعله إيجابيا تماما!.

وجهة نظر يحيى حقى تستند كما أشرنا من قبل إلى أنه يعتبر الريحانى من الأجانب لأن والده من أصل عراقى. ونحن نختلف معه فى ذلك اختلافا تاما كما أوضحنا، ونرى الأستاذ والمعلم قد استفز من وصف فاطمة اليوسف لشخصية كشكش بك بأنها «خالدة»، تماما كما استفز صلاح عبد الصبور من وصف الريحانى بالفيلسوف. والكتابة الناتجة عن الاستفزاز لابد وأن تؤدى إلى مغالطات، فليس من المعقول مثلا أن يقول كاتب إنه «يجزم»، وليس فى يده دليل سوى «شعوره». وليس من المعقول أن اجتماع الريحانى وبديع خيرى وسيد درويش كان «بالصدفة»، كما أن «مصرية» الدراما لا ترتبط بالضرورة بوجود مصدر «أجنبى» من عدمه، بينما إقبال «الأفندية» على مشاهدة «أفندى» الريحانى يعنى بالضرورة أنه كان صادقا فى التعبير عنهم.

وبموضوعية يناقش محمد فكرى فى كتابه «المسرح والكوميديا من نجيب الريحانى إلى اليوم» عام ١٩٨١ رأى يحيى حقى، فيقول «وقد

نتفق مع الأستاذ يحيى حقى فى بعض ما أورده عن مسرحى الريحانى، ولكننا نختلف معه فى عدة قضايا. فلم يكن فى مصر الكاتب الكوميدى الذى يستطيع أن يثرى المسرح الكوميدى بمسرحيات مصرية صميمة، كما أن بعض ما وقع فيه الريحانى له مبررات أملتها ضرورة فنية واجتماعية. فقد تناول الاستاذ يحيى حقي بعض سقطات الريحانى فى مراحل معينة من تطوره وعممها على مسرحه، وأغفل المميزات التى حققها هذا المسرح».

وعن شخصية كشكش بك يقول فكرى «هل كان كشكش بك عمدة كفر البلاص هو رمز مصر الأصيل حقا، أم هو رمز سئ لابن مصر الذى اتاحت له الظروف أن يتسيد وأن يغتنى ويملك آلاف الأفدنة، فجمع عرق الفلاحين وراح يريقه فى ملاهى أوروبا أو ملاهى القاهرة، ويقدمه لقمة سائغة للسماسرة والمضاربين وقواد الليل والجنس. إن رمز مصر الأصيل حقا هو الفلاح الذى ظل يعمل ويعرق ويحمل مصر على كتفيه. أما كشكش بك فكان نموذجا لابد أن يعاقب فنيا، وكانت الكوميديا دائما هى وسيلة العقاب. لقد ادرك هذا الفنان المغامر المتصعلك الذى انصهر فى بوتقة مجتمع المدينة، وعمل أحيانا فى بعض قرى الصعيد بحسه الكوميدى البحت أن كشكش بك نموذجا كوميديا جيدا.

ويستطرد الباحث «ألم يكن وراء كشكش بك مغزى أخلاقى فى ندمه وتوبته؟ ألم يكن يحمل بعض العناد والمقاومة، ويستخدم فكرة الساذج ضد الخواجه فى السوق أو الملهى؟ ألم يكن يحمل إلى جانب طيبته

بعض الكبرياء. ولسنا نحاول أن نحمل شخصية كشكش بك أكثر مما تحتمل، فنتصورها كما تصورها البعض رمزا للمقاومة أمام الأجنبى الذى يستغل، أو نعتبرها كما أعتبرها البعض شخصية قومية. وبحسبنا أن نقول أنها نموذج كوميدى جيد استطاع أن يعكس روح العصر رغم ما أحاط به من معالجة خشنة وحوار هابط.

و البعض الذى يشير إليه محمد فكرى هو د. ليلى أبو سيف التى تقول فى كتابها عن نجيب الريحانى أن شخصية كشكش بك كانت من رموز مقاومة الأجانب وأنه صار عام ١٩١٨ شخصية كوميدية قومية، وأنه على الرغم من جهله وريفيته وسذاجته، ففى أعماقه كبرياء وعناد واندفاع محموم إلى المشاغبة، وسلاحه فى ذلك المكر. وحينما يأتى «الخواجا» المتعجرف لمناقشته على أرضه، فى السوق وفى الحانة، فإن الريحانى يكفل دائما الانتصار لكشكش الذى يطالب بحقه فيما يملكه.

لا تناقش د. ليلى أبو سيف رأى يحيى حقى، ولكنها تنحاز ضد على الكسار كما ينحاز حقى ضد الريحانى، وتقول «الريحانى كان أقدر على الفكاهة من الكسار وأرحب خيالا، وتعد شخصية كشكش بك أكثر أهمية من شخصية عثمان». والواقع أن لكل من الريحانى والكسار شخصيته الفنية المستقلة، والناجحة، وهما يتكاملا رغم تضادهما الفنى فى التعبير عن العصر اللذين عاشا فيه.

وعلى النقيض تماما من يحيى حقى يرى محمود تيمور (١٨٩٤ - ١٩٧٣) فى كتابه «الشخصيات العشرون» عام ١٩٦٩ أن كشكش بك كان «نواة الملهاة المصرية الصميمة»، ويقول: «كانت مصر لهذا العهد



نجيب الريحاني في دور «عباس» وبشارة واكيم في دور «كوهين» في
مسرحية «حسن ومرقص وكوهين» عام ١٩٤٣

تخوض محنتها الكبرى فى الحرب العالمية الأولى، تعانى أزمات نفسية صعابا من الحماية الانجليزية وما إليها من ضائقة وضغط وحكم عرفى وامتهان للكرامة الوطنيـة وحقوق البلاد. وكان المسـرح المصرى فى أغلب الأمر بمعزل عن الاستجابة لما يموج فى الأمة من تأثر وانفعال، وإلى جـانب ذلك لـم يكن للمسـرح من طابع إلا طابع الجـد والتـزمت والوقار، وجل ما يعرض من الروايات أجنبى الروح من نتاج الترجمة، ليس فيه ما يتصل بأهواء الناس، أو يسرى عنهم فى محنتهم النكراء. فصدق الناس عن المسرح الجدى، وتركوه قاعا صفصفا يعانى الركود والكساد» .

ويستطرد محمود تيمور «وهنا رأينا الريحـانى يشق مـيدانا جـديدا دفعته اليه يد القدر، أو قل بصيرته النيرة التى فطنت إلى ما يعتلج فى نفسية الجمهور من مطالب ومنازع، فظهر فى منظر مصرى على أحد مسارح الاستـعراض، وكـان ذلك المنظر ساذجـا فكهـا قـوامـه بعض الشخصيات المصرية الصميمة، يحتشد فيها خليط من أغان شرقية وغير شرقية. وابتكر الريحانى لنفسه تلك الشخصية الطريفة، شخصية كشكش بك العمدة السادر الطروب. فما لبث هذا المنظر أن أخذ بألباب النظارة، وانتـزع منهم عـصى الإعـجـاب، وكـان فى ذلك مـا أغـرى الريحـانى وصاحب مسرح الاستـعراض بالتوسع فى المنظر، والتفنن فيه، وتعهده بألوان التجديد المرح، وتغذيته بالأغانى الشعبية والمشاهد الراقصة حتى طغى المنظر على المسرح كله، فأصبح رواية مستقلة تنفرد بالمسرح بطلها كشكش بك وقوامـهـا الفكاهة والغناء والرقص. وأحسسنا أن نواة الملهاه المصرية الصميمة قد أخذت تتخلق.

يؤصل د. على الراعى (١٩٢٠ ـ ١٩٩٩) مسرح الريحانى فيقول فى كتابه عن «فنون الكوميديا» أن بداية عمل الريحانى فى إطار الفصل الواحد المضحك، ثم مواصلة هذا العمل فى إطار فرقة جواله، كان لهما أعمق الأثر على الكوميديا التى خرج بها على الناس بعد ذلك، مبتدئا بالفرانكو ـ آراب، وشخصية كشكش بك، ومنتهيا بالكوميديات الاجتماعية التى قدمها فى أوائل الثلاثينات عصره عن الفرنسية، متعاونا فى هذا مع زميل عمره بديع خيرى.

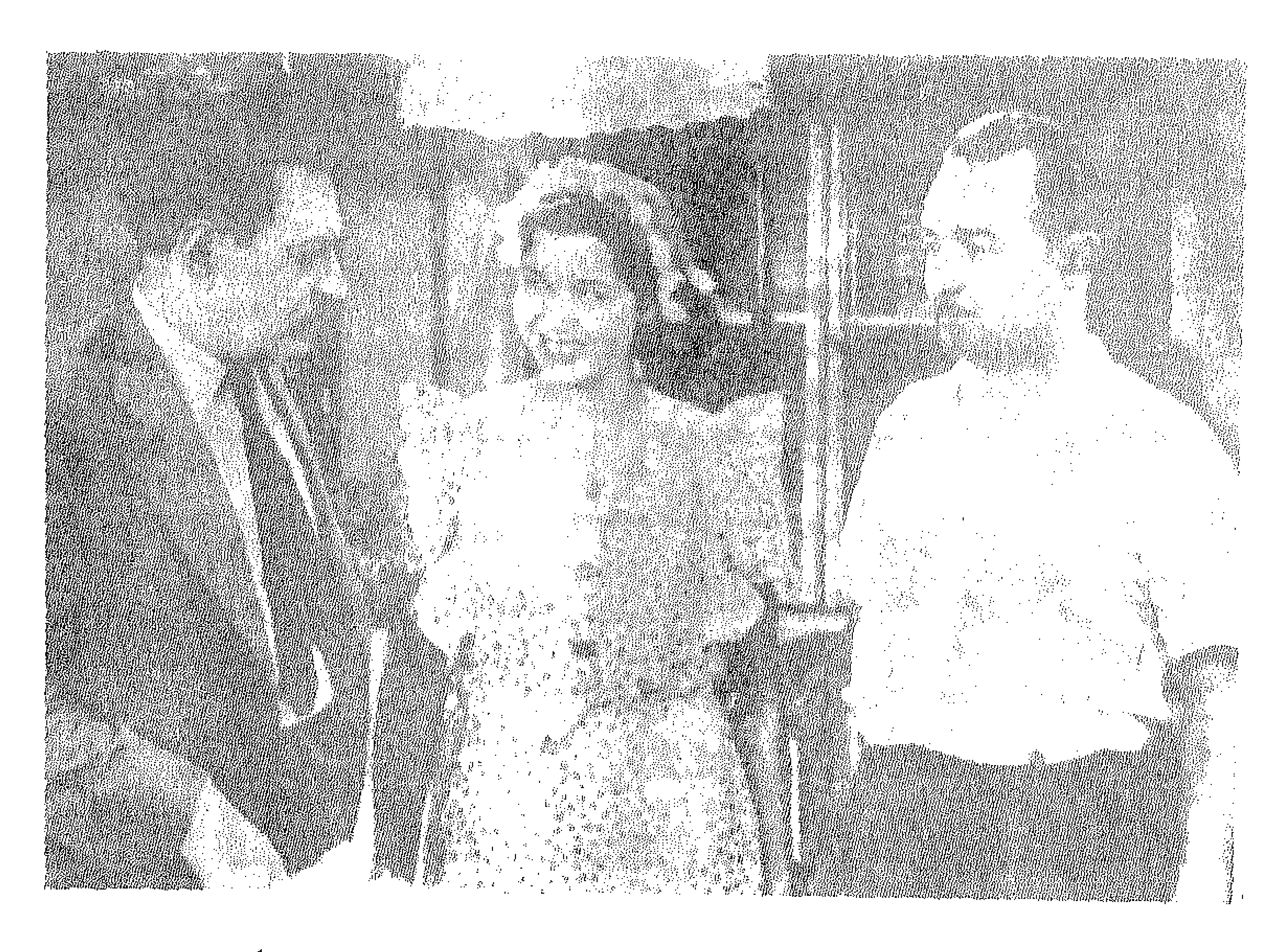
ويقول الراعى «كان الريحانى فى تطوره يحمل دائما عنصرين أساسيين: الكوميديا الشعبية كما عرفها من إرث الكوميديا المرتجلة وكوميديا الفصل الواحد، والكوميديا الأوروبية التى استطاع أن يحصل على بعض من نماذجها المتفاوتة الحظ من الجودة عن طريق معرفته بالفرنسية، مضافا إلى هذا كله أثر من ألف ليلة وليلة والأدب الشعبى عامة، حمله إليه بديع خيرى، شريكه فى التمصير الخلاق. وبين هذين القطبين الكبيرين: الكوميديا الشعبية والكوميديا المترجمة ظل فن الريحانى يتأرجح حتى استطاع فى اوائل الثلاثينات أن يثبت فى مجال الكوميديا الانتقادية عن أصول فرنسية.

وتقول د. نجوى عانوس فى كتابها «المسرح الضاحك» عام ١٩٨٩ أن مسرح أمين صدقى الذى كان أول كاتب تعاون مع الريحانى «خرج من معطفين: معطف التراث الشعبى ومعطف المسرح الغربى، حيث تأثر بالاراجوز وبابات ابن دانيال وحكايات ألف ليلة وليلة والسير والتقاليد والعادات الشعبية واستخدم أيضا الأمثال الشعبية فى

مسرحياته. وتضيف أن تأثر المسرح الفرنسي وخاصة مسرح جورج فيدو (١٨٦٢ - ١٩٢١) بالتراث الشعبي جعل سرحياته قريبة إلى ذوق الجمهور المصرى.

وفى كتابها «شخصية العمدة فى المسرح المصرى ١٩١٤ - ١٩٥٢» عام ١٩٨٩ تقول «د. عانوس» تطورت شخصية العمدة كشكش عند نجيب الريحانى تطوراً إيجابياً منذ ١٩١٧، وفى أثناء ثورة ١٩١٩ حيث إتخذ منها قناعاً سياسياً لطرح إنتقادات وطنية لاذعة لجنود الإحتلال، كما شملت بعض الإنتقادات الإجتماعية وعبرت عن آمال المصريين فى تحقيق الإستقلال والحرية والعدالة الاجتماعية والرخاء الاقتصادى. كما أتخمت مسرحياته في تلك الفترة بالأغاني والأناشيد الوطنية حتى أصبحت المسرحيات وعاء لها».

وبقدر ما نتفق مع د. عانوس فى قولها «رأينا وقتئذ شخصيتين شعبيتين بارزتين هما كشكش عند الريحانى وعثمان عند الكسار، وكلتاهما تمثلان روح العصر وتعبران عن وعى الجمهور بالأحداث وعن آماله وقلقه الإجتماعى»، بقدر ما نختلف معها فى أن الريحانى فى مسرحياته كان يعبر عن «كراهيته للأجانب، وحقده الشديد على الشوام واليونانيين»، فالكراهية لم تكن للأجنبى، وإنما للأجنبى الذى يحتل البلاد أو يضطهد سكانها. وكيف للريحانى أن يحقد على الشوام ووالده من العراق، والمرأة الوحيدة التى تزوجها، وهى بديعة مصابنى من لبنان.



نجيب الريحانى وسامية جمال وولى الدين سامح أثناء تصوير فيلم «أحمر شفايف»

عام ١٩٤٦

عبر الريحانى فى مسرحياته ثم فى أفلامه عن التسامح العرقى والدينى ربما كان لم يعبر فنان آخر من فنانى العصر الليبرالى فيمصر، والذى تجسد فى ثورة ١٩١٩ . كتب الريحانى فى مجلة «الحقيقة» فى فبراير ١٩٤٧ «فى ثورة ١٩١٩ كان مسرحنا يخرج كل ليلة قرابة الخمسمائة شخص بين رجل وسيدة وشاب وفتاة، وقد تأججوا وطنية وحماساً، وفعلت فيهم المونولوجات التى ألقيت عليهم فعل السحر. وأقض نشاطنا وحماسنا مضاجع الإنجليز، وإستدعانى هورن بلور النائب العام الإنجليزى فى ذلك الوقت، وفاجأنى بقوله أنت تعرف مالطه؟ فقلت أظن هواها مش بطال، قال تحب تغير هوا هناك، قلت يبقى إذن منفى. وإستطردت: ضع نفسك فى مكانى، وهب أنك مصرى، فماذا يكون موقفك منى؟ هل يلام من يطلب تحرير بلاده من رقبة المحتل. هل ترضى بريطانيا أن تكون فى يوم ما محتلة من المصريين، وأن يضرب المصريون الإنجليز بالرصاص فى الشوارع، وينفونهم لأنهم يطلبون الجلاء عن بلادهم. لم يرد الرجل، وبعد صمت طويل، طلب منى أن أخفف من نشاطى وحماستى، وإلا سيكون مصيرى النفى إلى مالطة. قلت أننى مصرى قبل كل شيء، ولتفعل القوة ما تشاء، وحتى الآن لم أذهب إلى مالطه».

يقول عثمان العنتبلي فى كتابه عن نجيب الريحاننى «كان فى إجتماع سيد درويش ونجيب الريحانى وبديع خيرى قوة إيجابية نفاذه، نشرت سطوتها على الحياة الفنية، وسجلت فى التاريخ سطوراً مشرفة». وقد عبر الثلاثة عن مبادىء ثورة ١٩١٩ فى العديد من مسرحياتهم مثل مسرحية «١٩١٨ - ١٩٢٠» التى حضرها زعيم الثورة

سعدزغلول(١٨٦٠ ـ ١٩٢٧) وتضمنت نشيد «مصر أم الدنيا» ومطلعه:

إن كنت صحيح بدك تخدم

مصر أم الدنيا وتتقدم

لا تقول نصرانى ولا مسلم

ولا يهودى ياشيخ إتعلم

إللى أوطانهم تجمعهم

عمر الأديان ما تفرقهم.

ومثل مسرحية «حسن ومرقص وكوهين»، والتى يقول بديع خيرى فى حوار نشر فى مجلة «الكواكب» عدد ١١ يوليو ١٩٦١ أن فرقة الريحانى قدمتها لأول مرة على مسرح دار الأوبرا عام ١٩٤١، وكان عنوانها الأصلى قبل العرض «محمد ومرقص وكوهين»، ولكن الأزهر إعترض على إستخدام أسم النبى عليه الصلاة والسلام. كما إعترضت الكنيسة المرقصية على إستخدام أسم مرقص تلميذ المسيح عليه السلام، وإعترض حاخام اليهود على إستخدام أسم كوهين لأنه يعنى الكاهن الأكبر، ولكننا إستطعنا إقناع الكنيسة والحاخامية ولم نستطع إقناع الأزهر.

ويقول بديع خيرى فى نفس المقال أن الريحانى لم يمثل فى المسرحية أى من الأدوار الثلاثة، وإنما قام بدور عباس الموظف البائس، وقام حسن فايق بدور حسن ومحمد كمال المصرى (شرفنطح)

بدور مرقص، وبشارة واكيم بدور كوهين. وإن مضمون المسرحية إتحاد حسن ومرقص وكوهين كعمال فقراء ضد ظلم أصحاب الأعمال. وإن هذه المسرحية كانت تمثل عملاً شديد الخصوصية بالنسبة للريحانى حتى أنها لم تقدم بعد وفاته. ومن الجدير بالذكر أن الريحانى لم يمثل فى الفيلم الذى أنتج عنها.

حسب مجلة «الصباح» عدد ٧ مارس ١٩٤١ أن الملك فاروق منح الريحانى نيشان النيل من الدرجة الخامسة فى نفس العام، وذلك فى حفل أقيم فى سراى عابدين مثل فيه الريحانى مسرحية «الستات مايعرفوش يكدبوا» مختصرة فى ٤٥ دقيقة. وكما جاء فى المجلة «علق الريحانى بأنه بكى من شدة الفرحة، وأن هذا العطف الملكى ضاعف من قوته وشد من عزيمته، وأنه تشريف لجميع الممثلين وتشريف للمسرح وكل من ينتسب إليه».

وقد كان نيشان النيل بمثابة إغلاق لملف معركة مسرحية «العشرة الطيبة» التى أنتجها الريحانى عام ١٩٢٠، بعد عشرين سنة كاملة. فالمسرحية التى أخرجها عزيز عيد وكتبها محمد تيمور ولحنها سيد درويش كانت تعبر عن قسوة الأتراك على الفلاحين فى وقت كان الحديث السائد فيه عن قسوة الإنجليز. ولذلك، وكما قال عثمان العنتبلى فى كتابه «قالوا أن هذه الرواية تنفر الناس من الحكام الشرقيين وتقارن بينهم وبين الإنجليز وتؤكد النزعة الإستعمارية بهذه المقارنة، إذ تبين أفضلية الإنجليز وتفوقهم على الأتراك القساه. وذاعت المنشورات النارية التى تحض أبناء الشعب على الثورة ضد نجيب الريحانى الداعى إلى



نجيب الريحانى ومحمد عبد الوهاب ويوسف وهبى وليلى مراد وأنور وجدى
أثناء تصوير فيلم «غزل البنات» عام ١٩٤٩.

الإستعمار، ونسى الناس ما قام به نجيب الريحانى بالأمس من جهود قومية وطنية فصدقوا ما ترامى إليهم وما أكثر وأسرع ما يصدق الناس،

وتذكر د. ليلى أبو سيف في كتابها أنه حدثت مصادمات أثناء عروض المسرحية، و «تعرضت حياة الريحانى للخطر»، وأن بديع خيرى قال لها أن مصدر الإتهام كان موظف فصل من الفرقة قبل بدء عروض المسرحية.

كان الدكتور طه حسين (١٨٨٩ - ١٩٧٣) أول من أدرك قيمة مسرح الريحانى من كبار الكتاب العرب حين نشر مقاله عن مسرحية «سلاح اليوم» فى عدد مايو ١٩٤٦ من مجلة «الكاتب المصرى» حيث قال «سلاح اليوم فى قصة الأستاذ الريحانى. ليس جداً، ولا جهداً، ولا كفاية، ولا عملا خصبا منتجا، ولا صدقا فى القول، ولا إخلاصاً فى العمل، ولا وفاء للصديق، ولا إعترافاً للجميل، وإنما هو كل ما يناقض هذه الخصال من الأخلاق. وهو ليس سلاحاً يصطنعه فريق من الناس دون فريق، ولا طبقة منهم دون طبقة، وإنما هو سلاح شائع يصطنعه كل من قدر عليه، والناس جميعاً يحرصون على أن يقدروا عليه ويصطنعوا، لأنهم جميعاً يريدون أن يغيروا من حالهم، ويخرجوا عن أطوارهم، ويبلغوا منازل أرقى من المنازل التى قدرت لهم.. يريدون أن يصلوا، ولا يترددون فى سلوك السبيل التى تنتهى بهم إلى ما يريدون مهما تكن شائكة ومعوجة، بل هم يسلكون السبل الشائكة المعوجة لأنها وحدها التى توصل فى سرعة إلى ما يريدون.

الأستاذ الريحانى معلم يلقى دروسه الإجتماعية والخلقية على

المصريين منذ أكثر من ربع قرن، وهو في الوقت نفسه صاحب فكاهة رائعة حلوة مرة في وقت واحد، يسلي المصريين عن همومهم وأحزانهم العامة والخاصة منذ أكثر من ربع قرن أيضاً. فليعرف المصريون له ذلك وليقدروه حق قدره وما أراهم يفعلون. وإنه لمن المؤلم حقاً أن ينفق الأستاذ الريحاني حياته كلها معلماً للمصريين ومسلياً لهم عن الهموم والأحزان، وأن يؤثر المصريون أنفسهم بدروسه وفكاهته دون أن يجد من الدولة عناية أو تشجيعاً. والغريب أن الدولة تفكر في إنشاء جامعة شعبية ولتعذرني الدولة إذا قلت أن مسرح الأستاذ الريحاني هو قسم من أقسام هذه الجامعة».

وعندما توفي الريحاني رثاه عميد الأدب العربي الحديث قائلاً حسب النشرة الصحفية لفيلم «غزل البنات»:

لست أدري أيحقق المصريون هذه الكارثة الفادحة المبهظة التي صبت عليهم ثقيلة بغيضة ملحة مضنية يوم إختطف من بينهم نجيب الريحاني. إن هذا الرجل ذا الخلق السمح والقلب النقي والنفس العذبة والضمير البريء قد أضحك المصريين نحو ثلاثين عاماً، أضحكهم ضحكاً نقياً سمحاً بريئاً من كل إثم مطهراً من كل دنس. أضحكهم حتى أنساهم أنفسهم. أضحكهم حين كانت حياتهم كلها حزناً وهماً وألما وعناء فأنساهم هذا كله.. أضحكهم حين كانت الأزمات السياسية والاقتصادية تعصف بحياتهم العامة والخاصة فتنغص نهارهم وتؤرق ليلهم وتقض مضاجعهم.. سلاهم الريحاني عن هذا كله وأعانهم على إحتماله وهيأ لهم تجديد النشاط بعد أن كان الفتور يدركهم ويكاد يؤيسهم

من كل شيء. أضحكهم الريحاني ثلاثين سنة فكان لهم صديقاً وفياً يسلي الهم ويسرى الحزن ويفرج الكرب ويرد إلى الذين كرهوا الحياة حب الحياة.

فمهما يبك المصريون هذا الرجل العظيم ومهما يأسوا لفقده ويحزنوا لفراقه فلن يوفوه من حقه إلا أهونه وأيسره. إن هذا الرجل الذى مات ولم تتقدم به السن إنما أهدى صحته وراحته ودعته وعافية نفسه وجسمه إلى مواطنيه وأهدى إليهم هذا كله فى غير تكلف ولا تصنع ولا تكبر ولا من وإنما كان كالشمس يرسل فنه إرسالا فترضى النفوس وتطمئن القلوب وتسترد الضمائر ثقتها بالحياة كما ترسل الشمس ضوءها وحرارتها فتملأ الأرض حياة ونشاطا وبهجة».

وفى الذكرى الثامنة لوفاة الريحانى أقيم حفل كبير ألقى فيه الشاعر محمود حسن إسماعيل (١٩١٠ - ١٩٧٧) قصيدة جاء فيها:

ضاحكاً والأسى يمزق جنبيه

ويأبى لفنه أن يخونه

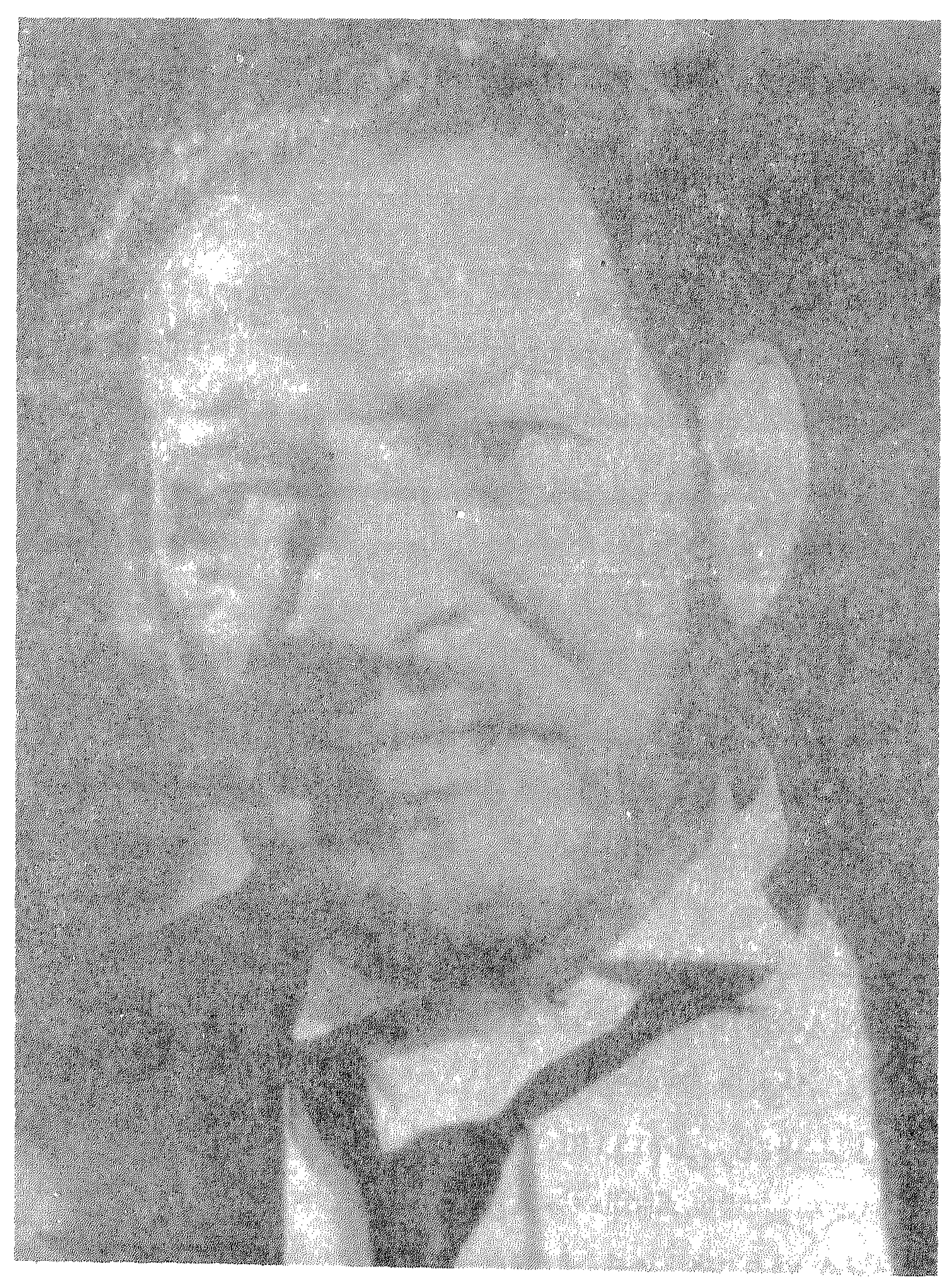
جعل النفس مسرحاً

ومدى النفس بقيد وكلكم تعرفونه

فى أساها، فى مكرها، فى كراها

فى دجى الظن ما أضلت عيونه

وألقى صديق عمره وشريكه فى رحلة الفن بديع خيرى



نجيب الريحانى ١٩٤٩

قصيدةأخرى جاء فيها:

لو حد يسألنى يانجيب
إن ياترى لسه فى نحيب
افكر وأقول أبداً فرحان
أكمنى شفت بعينى اليوم
اللى إجتمع فيه رأى القوم
على أغلى تقدير للفنان

المسرح والسينما

يتردد كثيراً أن الريحانى كان يكره السينما، وهذا غير صحيح حتى لو قال الريحانى نفسه ذلك فى بعض الاحيان بسبب عدم رضاءه عن هذا الفيلم أو ذاك من أفلامه. وكيف يكره الريحانى السينما وهو لم يكف عن صنع الاقلام منذ وصوله إلى مرحلة النضج ١٩٣٠ حسب اجماع كل نقاد ومؤرخى المسرح، وحتى وفاته عام ١٩٤٩. بل لقد اعتزل الريحانى التمثيل على المسرح عام ١٩٤٦، وقدم اربعة من أفلامه الستة المتوفرة من عام ١٩٤٦ إلى عام ١٩٤٩، أى بمعدل فيلم كل سنه.

كتب عباس محمود العقاد (١٨٨٩ ـ ١٩٦٤) فى رثاء الريحانى تحت عنوان «رجل خلق للمسرح» فى مجلة «الكواكب» الشهريه عدد أغسطس ١٩٤٩ «انك تحاول أن تتخيله فى عمل آخر غير عمله

المسرحى، فلا تفلح. هو على المسرح كالسمكه فى الماء: دخوله إليه، وحركته عليه، وكلامه، وسكوته، وايماءه، وقيامه، وقعوده، وطبيعة من صميم الطبيعةتنسيك كل تكلف يحتاج إليه الفنان حتى ينتقل من العالم الخارجى إلى عالم الفن والرواية». وفى هذه الكلمات يقيم العقاد فن الريحانى كممثل بدقة فى قوله أنه يمثل بشكل طبيعى بحيث لا يشعر المتفرج بالتكلف الذى «يحتاج» إليه الممثل. ومن المعروف أن التكلف كان واضحا فى أداء العديد من نجوم المسرح والسينما فى البداية.

ويحسن نقدى رفيع كتب محمد عبد الوهاب (١٩٩٨ ـ ١٩٩١) تعليقا على مقال العقاد فى العدد التالى من نفس المجلة تحت عنوان «رجل خلق للسينما» قال فيه: بوسعى كفنان زامل الريحانى فى آخر عمل فنى له وهو فيلم «غزل البنات» أن أقول فى ثقة وحماسة وتأكيد أننى لا أتخيل الريحانى إلا مظلوما على المسرح، فإن خشبة المسرح كانت تسرق الكثير من عبقريته لتدفنها فى جو محدود، وتطويها دون أن يشعر بها أحد، بينما هى فى ابداعها مثل عطر غال نادر الوجود. فإن للريحانى وجها صارخ الملامح ناطق الرحمه، تكاد كل خلجة فيه تبرز قصة بليغة صامته، وله لمحات تطفر من عينيه يسجل فيها أروع أحاسيس الفنان الملهم: دمعه كسيره، أونظرة مرحه، أو غشاء من ترح أو فرح، يكسبه لونا اعجازيا قل أن يكون له نظير فى العالم. وكانت له أيضا نبرة صوت فيها كل شجن الفنان، تقفز رأسا من خفقة قلبه لتخرج من شفتيه أشبه بهمسة وَاهنه لا تكاد تسمعها الاذن، ولكنها انفاس حارة تنفخ أجيجا من نار فى إحساس من يتتبعه».

ويستطرد المغنى والموسيقار «أقول هذا وأنا لا أكاد أتخيل شيئا غير عين الكاميرا يمكن أن تسجل فى أمانة هذه القدرة التعبيرية، وأقولها وأنا لا أرى شيئا غير الشاشة يمكن أن تعرض ذلك فى اتقان، فتقرب وتبرز لك أدق حركة من حركاته وألمع لمحه من لمحاته وأرق نبرة من نبراته. فالريحانى لم يكن جسما يتحرك فقط ليراه المشاهد من مقاعد الصف الاخير أو من أعلى التياترو، كما يراه المشاهد فى الصف الاول، ولكنه كان روحاً يجب أن تلمسها لمساً بإحساسك، فلا تجهد نفسك معها، وإلا فشلت فى تتبعها. السينما فقط ترفع رأسها فخورة بأنها تقدم الريحانى حياً مجيداً».

ويقول عبدالوهاب «كان هذا الشعور الذى اسجله يجول فى نفسى قبل فقدنا له بشهور. فشعرت متأثرا أن الريحانى لو توفى يوماً فلن يترك إلا أوراقاً باليه ممزقة، هى مخلفات مسرحيات لن تكون لها قيمة بدونه ودون وجوده، فأعتزمت أن أنفذ مشروعا مع صديقى وشريكى الفنان أنور وجدى، وهو أن أبدأ فى إحياء مسرحياته الخالده على الشاشة البيضاء. ولكن القدر شاء أن نقف بعد المحاولة الأولى لنا فى «غزل البنات». ولعل الفقيد العزيز كان يشعر بأنه وشيك الانتهاء اثناء عمله فى هذا الفيلم، فإجتر كل قوت العبقرية الذى كان يختزنه فى نفسه، وسجل فناً يمكن أن نعرضه فى قلب انجلترا أو أمريكا فنبهرهم به قبل أن نبهر أنفسنا. وبودى حين يعرض الفيلم «غزل البنات» أن يشاهده الاستاذ العقاد ليتأكد كم أضاع المسرح علينا من فلتات الفن الاعجازى للريحانى. فإن فى الفيلم منظرا صامتاً له وهو يتأمل السيده ليلى مراد يحدثها فيه بتعابير وجهه، أقسم أنه سوف ينتزع التصفيق

القوى من أجمد الناس شعوراً، ومستحيل على المسرح وأضواء المسرح وترتيب المسرح أن يشعرك به، ولكن الكاميرا تواجهه عن قرب، فلا تتمالك نفسك إلا الانفعال مع هذا الفنان العبقرى. أن الريحانى مات فى نظر المسرح، أما فى نظر السينما فهو حي فيها إلى الابد لانه خلق لها وخلقت له».

لم يكره الريحانى السينما إذن، ولم يكن من الممكن أن يكرهها، ليس فقط بسبب الافلام التى قام بالدور الأول فيها، وإنما أيضا لانه كان يدرك مايقوله عبد الوهاب، مثله ذلك مثل أى ممثل فى العالم، فالسينما هى التى تكشف قدرات الممثل من الناحية الفنية، وخاصة مع استخدام المنظر الكبير (الكلوز آب). ومن ناحية أخرى فالسينما هى التى خلدت فن التمثيل بعد أن كان يندثر فور انتهاء العروض المسرحيه، ولا يذكر إلا فى سطور الكتب، أو فى الصور الفوتوغرافية بعد اختراع الفوتوغرافيا. ولذلك كان الكثير من الافلام التمثيلية الاولى مشاهد من مسرحيات لكبار نجوم التمثيل المسرحى، وبعد اختراع الفيلم الناطق أصبح من الممكن تسجيل العروض المسرحية بكاميرات السينما.

ولكن ممثل المسرح لا يفكر فى السينما كأداة للكشف عن قدراته، أو تخليد أعماله فقط، وإنما ايضا لاكتساب المزيد من المتفرجين بحكم انتشار السينما، وسهولة عرض الفيلم فى أماكن كثيرة فى نفس الوقت، داخل بلاده وخارجها. وهنا تظهر مشكله نجوم المسرح ونجوم السينما، فالكثير من نجوم المسرح لا ينجحون فى السينما، والسينما تصنع نجوما بعضهم يعجز تماما عن التمثيل المسرحى. وبالتالى يمكن لممثل

مسرحى قدير أن يرى ممثلا متواضع الموهبه يصبح نجما ويكتسب جماهيرا أكبر من جماهيره لأن الحضور المسرحى يختلف اختلافا جذريا عن الحضور السينمائى.

كان نجاح أفلام الريحانى فى حياته أقل من نجاح مسرحياته، وكانت هناك أفلاما أنجح من أفلامه رغم أن قيمتها الفنية أقل، ومن هنا جاءت فكرة أن الريحانى يكره السينما، وقد كان مقياس النجاح النجاح والفشل الجماهيرى للأفلام قبل التلفزيون هو مدى إستمرار العرض الاولّ فى دور السينما، وبعد التليفزيون أصبح المقياس مرات العرض، وبعد الفيديو أضيف مقياس ثالث وهو عدد النسخ المباعه. وبمقياس التليفزيون والفيديو بعد ٥٠ سنه من العرض الأول لآخر أفلام الريحانى، فإن أفلامه السته المتوفره على قنوات التليفزيون وشرائط الفيديو تكاد تصبح من «المأثورات الشعبية»، وقد ترجم العقاد كلمة فولكلور «مرددات شعبية»أى ما يردده الشعب فى حياته اليومية، مثل الاستشهاد بالامثال، وبما جاء فى السير والحكايات.

الناس يحفظون حوار «غزل البنات» وخاصة فى مشاهدة المأثورة مثل مشهد التعارف بين الباشا والمدرس الذى جاء يعلم ابنة الباشا اللغة العربية، وعبارة «مرزوق افندى.. اديله حاجة..» تستخدم فى مواقف كثيره فى الحياة على سبيل السخرية. والناس يحفظون حوار «لعبة الست». ولا يملون اغانيه من «ياخارجه من باب الحمام» إلى «الغراب ياوقعه سوده جوزوه أحلى يمامه»، ولا تحصى الامثله ولا تعد على مد نجاح أفلام الريحانى فى عصر التليفزيون والفيديو.

يقول أستاذ التمثيل زكى طليمات فى تقييم فن الريحانى كممثل، وذلك فى مقال نشره فى مجلة «الكواكب» عدد ١٤ يونيو ١٩٥٥» قليل على الريحانى فى فنه الكبير أن أقرر أنه كان يحس المعانى قبل أن يخرجها كلاما، وأنه كان ينفعل بها انفعالا عميقا ومتزنا.. من غير مبالغة أو تقصير .. وإنه اذا عبر عنها، وجد خلفها اطاراً من وجه بليغ فى التعبير.. بل لوجد اعضاء الجسم فيه تتحول إلى عيون مفصحة ووجوه معبرة..

وقليل على الريحانى فى فنه الكبير أن اقرر أنه كان على خفة فى الظل وجاذبية تضفى على كل مايبدر منه بهاء وروعة تأخذ بمجامع القلوب..

وقليل أن أقول أن الاشارة منه أو الحركة تكون أبلغ من الكلام، وأن الصمت الذى كان يأخذ به أحيانا أثناء التمثيل، كان يفصح، ويبعث ويثير ويدعم التعبير ويسمو به إلى أفق بعيد من الاجادة..

أن الريحانى فى فن الممثل كان ابلغ من هذا وابعد اثراً!!

ومرجع هذا أن الريحانى كانت تملأه فيوض من الانسانية تضفى على أدائه طابعاً من الرقق واللين.. والدماثة.. ومن أشياء لا أجد لها إسما!!

ومتى اجتمع الإنسان الحق، مع الممثل وقعت هذه الاعجوبة!!

ومرجع هذا أيضا، أن الريحانى كان يحس بنفسه إلى حد بعيد فتلبورت لها معالم فى اعماقه فاذا هو ذو شخصية قوية.

ويظهر أن الريحانى، على إقتداره فى تقديم الشخصيات التى كان يمثلها، كان عسيرا عليه أن يفنى ذاتيته أو يتجرد منها تماما ليدخل فى قميص الشخصية الاخرى ويبدو على غير ذاتيته.

وعندى هذا ليس بالمأخذ الكبير على ممثل مارس عدة سنوات تمثيل دور واحد له شخصيه واحده لا تتغير، وهى شخصية «كشكش بك»، وأهم ما يلفت النظر فى تمثيل الريحانى هى تلك السهولة العجيبة، والبساطة الفنية: لا تعقيد، ولا تكلف، ولا تطرف!.. هو يمثل وكأنه لا يمثل..

هو لا يؤدى دورا، وإنما يعيشه ويحياه.. وإذا أردنا تفسيراً لهذه الظاهرة العجيبة، وذلك عن طريق علم النفس، فإننا نقول أن الريحانى كان، فى إمتلائه بخلجات دوره وسلوكه ينتقل من «الشعورية» إلى «اللاشعورية»، أى من الوعى الظاهر إلى الوعى الباطن، مغمضا عينيه عما أنتهى إليه فهمه وإحساسه عن طريق وعيه الظاهر، تاركا نفسه لايحاءات الوعى الباطن ولوامعه واشراقاته.

وأؤكد أن الريحانى لم يكن يعرف هذه «الفزورة»، ولم يكن يأتى ما أوضحناه قصدا فالفنان والاديب، كلاهما لا يعرف كيف يبتكر، وإنما هى موهبة الإبتكار التى تكمن فى أعماق الفنان الاصيل .. والتى تمنحها القوى العلوية للناس بأقساط مختلفة.

هذا اجمال، وتركيز لشرح وتفسير فى ماهية الريحانى ممثلا، كان يرتفع بفنه إلى اجواء بعيدة.. إلى أبعد من الاجادة، إلى أبعد من النبوغ.

وبهذا أحب أن ترى الاجيال القادمة «نجيب الريحانى» الذى يؤرخ فنه مرحلة من مراحل المسرح المصرى، وتؤرخ حياته عصراً...».

سينما الريحانى

يقول خيرى شلبى فى مقدمة الطبعة الثانية من كتاب عثمان العنتبلى «نجيب الريحانى» عام ١٩٩٩ أن فن الريحانى لم يلق ما يستحقه من عناية الباحثين. والواقع أن مسرح الريحانى لقى من العناية مايستحق ويزيد، ولكن سينما الريحانى لم تدرس بأى قدر من العنايه، ولا حتى عندما احتفل مهرجان القاهرة السينمائى الدولى بمرور مائة عام على مولد الفنان عام ١٩٩٢، أو عندما احتفل نفس المهرجان بفن الكوميديا عام ١٩٩٩، وأصدر كتابا عن بديع خيرى مؤلف أغلب مسرحيات الريحانى وكل أفلامه .

ومن الغريب أن الدراسات الكثيرة التى صدرت عن مسرح الريحانى وفنه كممثل تشير إلى بعض أفلامه أشارات عابره، بينما عمل الريحانى فى المسرح والسينما معا، ولا يمكن الفصل بين أعماله عندما يكون فنه موضوعا للبحث، فضلا عن حقيقة أن الأفلام، أو بعض الأفلام، هى كل ما بقى من آثاره كممثل.

لا خلاف حول الأفلام الستة الأخيره التى مثلها الريحانى، وهى «سلامة فى خير» ١٩٣٧ و «سى عمر» ١٩٤٠ إخراج نيازى مصطفى، و «لعبة الست» و «أحمر شفايف» ١٩٤٦ إخراج ولى الدين سامح، و «أبو

حلموس» ١٩٤٧ إخراج ابراهيم حلمى، و «**غزل** البنات» ١٩٤٩ إخراج أنور وجدى، وكلها ناطقه، ولكن هناك **خلافات** كبيرة حول الافلام التى سبقتها، وبعضها صامت وترجع هذه **الخلافات** إلى أن هذه الأفلام مفقودة، أو الأحرى لم يتم البحث عنها **بالأ**سلوب العلمى المتبع فى البحث عن الأفلام المفقودة فى العالم.

يذكر الهامى حسن فى كتابه «تاريخ **السينما** المصرية» عام ١٩٧٦ أن الريحانى بدأ تصوير فيلم صامت عام **١٩٢٩** من تمثيله مع بديعة مصابنى، ومن إخراج جاك شوتز، ولكن **الفيلم** لم يتم. ويؤكد منير محمد إبراهيم ذلك فى كتابه «رواد وأفلام» **عام** ١٩٨٥، ولكن الباحث مفيد فهيم فى دراسه مصوره بالأوفست **وزعها** على نطاق ضيق يذكر أن الفيلم تم، ولكنه كان «أقصر الأفلام **المصرية** الصامته الطويلة» وعرض بعنوان «الريحانى» وأنه كان من **إنتاج** شركة الفن المصرى ومن تمثيل الريحانى وبديعه وإيمى بروفانزا وياقوت عزيز وبديع خيرى .

لا توجد أى إشارة إلى هذا الفيلم فى **كتاب** أحمد الحضرى «تاريخ السينما فى مصر» عام ١٩٨٩، والذى **حاول** فيه رصد كل الافلام المصرية التى تمت والتى لم تتم حتى **نهاية عام** ١٩٣٠، كما لا يذكر الريحانى الفيلم فى مذكراته التى نشرت **عام** ١٩٣٧. ولكن عدم ذكر الفيلم فى هذا الكتاب أو ذاك ليس دليلا **على عدم** وجوده، والأفلام غير التامة ليست مثل الأفلام التامه بالطبع، **ولكنها جزء** من تاريخ السينما. وقد يعتبر البعض أن مذكرات الفنان **تختلف** عن غيرها من الكتب،



نجيب الريحانى ١٩٤٩

وهذا صحيح، ولكن لا يعنى أنها «المرجع» بألف لام التعريف، وخاصة أن مذكرات الريحانى التى نشرت لأول مرة عام ١٩٣٧، غير دقيقه وغير موثقة وغير شامله، وهى أقرب إلى الذكريات منها إلى المذكرات. ومن المنطقى أن يحاول الريحانى صنع أول أفلامه عام ١٩٢٩ فى ذروة نجاحه، واللحاق بمنافسه الكبير على الكسار (١٨٨٧ - ١٩٥٧) الذى كان قد سبقه فى هذا الميدان.

يذكر الريحانى فى مذكراته فيلمه الصامت الوحيد الذى تم «صاحب السعادة كشكش بك» (تكتب أحيانا كش كش بيه ولكنها فى المذكرات كشكش بك) من إخراج استيفان روستى عام ١٩٣١، ولكنه لا يذكر أن نفس الفيلم أعيد عرضه ناطقا عام ١٩٣٢ بعنوان «سعادة كشكش بك»، كما لا يذكر فيلم «حوادث كشكش بك» إخراج كارلو بويا عام ١٩٣٥، مما جعل أشرف غريب فى كتابه «العصر الذهبى للكوميديا» عام ١٩٩٩ يعتبره النسخه الناطقه من «صاحب السعادة كشكش بك». وهناك وثيقة تؤكد وجود فيلم «حوادث كشكش بك»، وهى القائمة الرسميه المطبوعه للأفلام التى وزعتها شركة بهنا فيلم موسم ١٩٣٥ - ١٩٣٦ وتذكر أن الفيلم تمثيل الريحانى وروستى وعبد اللطيف جمجوم وفوزيه منير.

حسب القواعد العلميه الفيلموجرافيه فإن الفيلم الذى يعرض مرة ثانية بعد أى تغيير يصبح فيلما جديدا، أى يأخذ رقماً جديدا مع حاشية تلفت النظر إلى الفيلم الأصلى، وبالتالى فإن إضافة الصوت إلى فيلم «صاحب السعادة كشكش بك»، وتغير عنوانه إلى «سعادة كشكش بك»

تعنى أنه فيلم جديد حسب القاعدة المذكورة. ولا خلاف على أن الريحانى مثل «ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣ ، وهو فيلم فرنسي، والفيلم الوحيد غير المصرى من أفلام الفنان، وفيلم «بسلامته عاوز يتجوز» إخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٥ . وبذلك تصبح أفلام الريحانى ١٢ فيلما هى إلى جانب الأفلام السته الأخيرة صامت لم يتم إخراج جاك شوتز عام ١٩٢٩ ، والفيلم الصامت «صاحب السعادة كشكش بك»إخراج استيفان روستى عام ١٩٣١ ، والأفلام الناطقه «سعادة كشكش بك» إخراج استيفان روستى عام ١٩٣٢ ، و«ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣ ، و «حوادث كشكش بك» إخراج كارلو بويا عام ١٩٣٥ ، و «بسلامته عاوز يتجوز» إخراج الكسندر فاركاش عام ١٩٣٥ ..

نمطان

نمطان شهيران قدمهما نجيب الريحانى على المسرح: نمط كشكش بك عمدة كفر البلاص المتلاف الذى يبيع القطن وينفق ماله فى ملاهى الليل أثناء الحرب العالمية الأولى، ونمط الموظف الطيب البائس الذى يعمل فى الإدارة أو المحاسبة أو التدريس، وتعانده الظروف، ولكنه ينتصر فى النهاية بفضل حرصه على القيم الأخلاقية. وتنقسم أفلام الريحانى بدورها إلى مرحلتين: مرحلة كشكش بك فى الفيلم الصامت الذى أعيد عرضه ناطقاً (صاحب السعادة كشكش بك ـ سعادة كشكش بك) و (حوادث كشكش بك) و (بسلامته عاوز يتجوز)، ومرحلة الموظف البائس (ياقوت ـ سلامة فى خير ـ سى عمر ـ لعبة الست ـ أحمر شفايف ـ أبو حلموس ـ غزل البنات) .

كشكش بك

يقول الريحانى فى مذكراته أن استيفان روستى (١٨٩٧ ـ ١٩٦٤) زاره ذات يوم ومعه المصور والمنتج توليو كياريني واقترحا عليه صنع فيلم «صاحب السعادة كشكش بك» ويستطرد قائلا «كان غريباً أن نبدأ العمل فيه دون أن نضع له فكرة معينة، أو نكتب له سيناريو محدد المناظر والوقائع. وكل ما هناك إننا كنا نخرج فى السادسة صباحاً دون أن ندرس ماذا سنفعل، حتى إذا جلست لتركيب لحية كشكش، بدأت أفكر فى المناظر التى نصورها وفى الحوادث التى نمثلها. فاذا أنتهيت من تركيب اللحية أكون قد أنتهيت من تفكيرى فنبدأ فى التنفيذ، يعنى فى التصوير. وتكلف فيلم «صاحب السعادة كشكش بك» أولاً عن آخر مبلغًا وقدره أربعمائه جنية مصرى فقط لاغير. يعنى إننا أخرجناه بتراب الفلوس، ومع ذلك فقد نجح وجلب فلوس، وأقبل الجمهور على مشاهدته إقبالاً لم يكن يتوقع أكثر الناس تفاؤلاً». ومن الواضح أن الفيلم كان مجرد إستغلال لنجاح مسرحيات كشكش بك. ونفس الأمر بالنسبة للأفلام الكشكشية الأخرى (سعادة كشكش بك ـ حوادث كشكش بك ـ بسلامته عاوز يتجوز).

ياقوت

يقول الريحانى فى مذكراته: «فى أغسطس ١٩٣٣ وصلتنى برقية من الأستاذ اميل خورى، الذى كان سكرتير تحرير جريدة الأهرام، يحمل تحويلا بمبلغ خمسين جنيهًا ويطلب منى ان أوافيه بباريس. فقمت على عجل بعد أن طلبت من زميلى بديع أن يعد نفسه للحاق بى

حين أرسل برقية باستدعاءه. ووصلت إلى باريس وقوبلت بالحفاوه اللازمـه، ومـا هى إلا يومين ثلاثة وبدأت أفـهم «الفـوله». وأيه هى «الفوله». هى أن عم خورى أخذ المقاولة من شركة جومون لحسابه هو، وجاء يقنعنى بقبول الأشتراك معه بنسبة الثلث، ثم قدم لى سيناريو من وضعه هو، وذكر أنه مشرف لمصر وأنه سينال نجاحًا لانظير له وأنه إلى آخر الانهات اللى فى الدنيا.

أطلعت على السيناريو فوجدت أن لابأس به، اذا تركت لنا الحريه فى وضع الحوار الذى يدور بين ممثليه، وفى الحال أرسلت فى طلب بديع. ولكن وقبل أن يصل الزميل تقدم إلى اميل واعطانى نسخه من حوار وضعه بالفرنسية، وطلب إلى ترجمته إلى العربية، بحيث لانخرج عنه قيد انمله، فلما قرأته وجدت أنه لا يصلح بتاتاً، وخاصة لجمهورى الذى عرفته وعرفنى، فحاولت أن اقنع الشريك المخالف بأن هذا الحوار فى مقدوره أن يسقط بدل الفيلم الواحد فيلمين أو ثلاثه، ولكنه أصر ولم يصغ لاى أعتراض. فصممت إزاء هذه الصلابه على التوقف عن العمل والعوده إلى الوطن، فظل بديع يهدئ من ثورتى، ويعمل على إقناعى بأن عودتى خاوى الوفاض إلى مصر ستطلق ألسنة الناس بالإشاعات والأقوال، وستدع لخصومى فرصة النيل منى، وستكون النتيجة كيت وكيت.

و «خشت» هذه النصائح فى مخى، وزادها ثباتاً أن جيبى كان فارغاً حتى من ثمن تذكرة العودة، فقلت لنفسى صهين يا واد يانجيب وأهو فيلم يفوت ما حد يموت! وبدأنا عملنا فى الفيلم ـ وقد نسيت أن أذكر لك

بأننا أخترنا له إسم «ياقوت» ـ بدأنا في إخراجه باستوديو جومون يوم الأثنين وإنتهينا منه نهائياً يوم السبت التالى، أى إننا «كروتناه» في ستة أيام. أما الداعى لهذه «الكروتة» فهو أن السيد خورى لم يكن يهمه إلا أن يضغط الميزانيه. وقد كان، وبعد أسبوعين أنتهت عملية المونتاج وجاء خورى ومن معه يجزلون لى التهنئه ويقسمون أننى فشر هارى بور وشارل بواييه ومش عارف مين ومين كمان، فهززت رأسى وطمأنتهم بان الفيلم ـ مع هذا وذاك ـ لن تقوم له قائمة، ولن يلاقى أى حظ من النجاح.

أما لماذا نظرت إلى الفيلم هذه النظرة فذلك لأننى صادفت مخرجًا لايفهمنى ولا أفهمه وسنارست عقله زى الحجر وممثلين سيدى يا سيدى جمعناهم من الحى اللاتينى ومن جميع الملل والنحل، فمثلا أحتجنا لشخص يقوم بدور أستاذ يلبس العمه والقفطان فلم نجد من نسند إليه الدور إلا شخصاً فرنسيًا لا يعرف من العربيه حتى أسمها. وقس على ذلك بقية الأدوار الهامه وغير الهامه، أى أن صيغة قلة البخت قد تفضلت بمرافقتى فى ذلك الفيلم من بدايته الى نهايته. ماعلينا والسلام نقول أن نجاح هذا الفيلم بعد عرضه كان نسبيًا لأنه كما قلت لم يكن شعبيًا وقد أقتنع ممول الفيلم بصحة ما ذهبت إليه، «ولكن بعد أيه.. بعد خراب مالطه! وقبل أن أبارح باريس «لايمونى» على خمسين جنيهًا على أن أتناول حصتى من الأرباح بعد عرض الفيلم وعلى خير» .

وعن فيلم «ياقوت» يقول بديع خيرى فى مقال نشر بمجلة «الكواكب عدد ٢٤ ابريل ١٩٥٦» وصلتنا رسالة من باريس أعتبرناها انقاذا من

السماء، وكان مراسلها هو الأستاذ أميل خورى وزير لبنان المفوض حالياً في روما.

وأتفق الأستاذ اميل خورى مع شركة سينمائية فرنسية على إنتاج فيلم مصرى فرنسى يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن فرنسا.

وسافر الأستاذ نجيب الريحانى إلى باريس ثم لحقت به، ولم يكن من الممكن أن تسافر معنا بقية الفرقة نظراً لكثرة المصاريف، فرأينا أن نستعين بالطلبة المصريين الذين كانوا يدرسون هناك، وقد يسر لنا مهمة العثور عليهم الأستاذ ادمون تريما - وكان يقيم فى باريس منذ خمس سنوات - وقد وجدنا من الطلبة المصريين ترحيبا كبيراً وتعاوناً صادقًا طوال فترة تصوير الفيلم. ان من بينهم اليوم قضاة وأستاذة فى الجامعة، وأنا مهما مرت السنون لا أنسى روحهم الطيبة. أما قصة الفيلم فكانت تدور حول فكرة إنسانية تتلخص فى أن الخلافات الدينية أوالعنصرية لا يمكن أن تقف حائلا بين الناس وحبهم لبعض، وهكذا يمكن أن يتبادل ياقوت أفندى «نجيب الريحانى «الحب مع مس رودى الامريكية الحسناء «إيمى بريفان» رغم أنه مصرى بسيط الحال وهى ثرية امريكية.. وحسناء».

هذا ما نشره الريحانى عن الفيلم عام ١٩٣٧ وما نشره بديع خيرى عن نفس الفيلم عامن ١٩٥٦ «أما ما نشر وقت تصويره عام ١٩٣٣، فينشر صلاح عيسى نموذجًا منه فى جريدة «صوت الكويت» العربية التى كانت تصدر فى لندن عدد ٢٣ أبريل ١٩٩٢، ونصه كالتالى:

«إنتهى الأستاذ نجيب الريحانى من تمثيل فيلمه السينمائي «ياقوت» الذى أخرج فى ستوديو جومون بباريس، وكانت الشركة كما قال لنا الأديب والكاتب الأستاذ بديع خيرى. قد أتفقت مع «الريحانى» على أن يمثل لها تسعة أفلام فى مدى ثلاث سنوات بمعدل ثلاثة أفلام فى العام.

ويتكتم الأستاذ «الريحانى» قصة الفيلم، إلى أن يشاهده النظارة، ولكننا علمنا أن شخصية «ياقوت» التى يتقمصها، تختلف إختلافًا بينا عن شخصية «كشكش بك» التى أشتهر بها «الريحانى» وظهر على خشبة المسرح، وأن موضوع الفيلم، هو معارضة للأفلام التى تعودت الشركة السينماتوغرافية الأجنبية إخراجها عن البلاد الشرقية، فالقصه فى فيلمه لا تقوم على أمير شرقى يحب سائحة أوروبية فقيرة، ولكنها تقوم على رجل عربى طيب القلب هو «ياقوت أفندى» يعمل فى وظيفة متواضعة، إلى أن تسوقه الظروف للتعرف بسائحة سويدية تدعى «رودى أريسون» أبنة ملك الكبريت ومن صاحبات الملايين، تقع فى غرامه، فترفع من مكانته وتعلى من شأنه.

وقامت ببطولة الفيلم الممثلة الفرنسية «ايمى بريفان»، وقد سبق لها زيارة مصر والعمل على مسرح الكورسال، كما مثلت به دوراً أخر فنانة مصرية تدعى ناهد كمال، تقيم فى باريس، وقد فازت بلقب فتاة الغلاف فى مسابقة أجرتها إحد المجلات الفرنسية بين هاويات السينما، وتقوم فى الفيلم بدور طالبة عربية تدرس الطب فى لندن، وتعود مع أبنة ملك الكبريت إلى مصر فى باخرة واحدة، فتتعارفان، وقدمثل فى الفيلم عبدالله صالح والدكتور شكرى رمسيس وإدمون تويما، وقام بديع

خيرى ـ فضلا عن مشاركته فى كتابة السيناريو ـ بدور مغربى يدعى الحاج حسن . قام بإخراج الفيلم «المسيو روزييه» وقد مارس الفن فى المانيا وفى هوليوود بأميركا، وعمل معه كمساعد «أحمد افندى بدرخان» عضو بعثة شركة مصر للتمثيل والسينما، وصوره جيلمان بمساعدة شاب جزائرى ماهر اسمه طاهر الحنش . ويقول «نجيب الريحانى» ان فيلم «ياقوت» يحوى من المحادثات باللغة الفرنسة ما يكفل حسن تفهمه فى باريس وغيرها ويضمن الأقبال عليه فى مصر وغيرها وأضاف أنه يثق أن هذه الرواية سوف تلقى فى مصر إعجاباً لا يقل عن إعجاب الأقطار الأوربية بها، التى لن ترى فيه تلك الأغلاط العديدة التى طالما تشاهد فى الروايات التى يخرجها الأجانب عن الشرق . »

سلامة فى خير

يقول الريحانى فى مذكراته أن نجاح فيلم «الحل الأخير» من إنتاج ستوديو مصر جعله يطمئن ويقرر عمل فيلم جديد، ويقول: أشتركت مع بديع فى وضع فكرة السيناريو ثم ذهبنا إلى الاستوديو والتقينا الأستاذ أحمد سالم، وعرضنا عليه فكرتنا، ولكنه قص علينا فكرة أخرى لا أجد غضاضة فى التصريح بأن هذه كانت المرة الأولى التى إستحسنت فيها قصة لأى إنسان كان . ووافقنى بديع على صلاحية هذه الفكرة، وكان إختيارنا قد وقع على إسم «أفراح»، ولكن الأستاذ سالم فضل عليه «سلامة فى خير» .

وعن مخرج الفيلم نيازى مصطفى (١٩١٠ ـ ١٩٨٦) يقول الفنان الكبير: صدمت هذا الفتى فى ذلك الحين بتصريح غير مستحب، لأننى

لدغت من مخرجين قبله، ولكن بمرور الوقت عرفت قيمة نيازى، فإعترفت بخطئى فى تقديره، فهو كفء مخلص لفنه. وكانت إجتماعات متعددة متتالية بينى وبين بديع ونيازى عالجنا فيها وضع السيناريو وربط موضعه وحوادثه. وسرنا فى عمل الفيلم وحولنا جو من التفاهم التام لم يكن لى به عهد من قبل، فقد كان المخرج يعمل فى حدود واجبه، وكثيراً ما عاوننا بأفكار ثاقبة وآراء نناضجة، فكنا نحن الثلاثة نواصل العمل سوياً، وكل منا يشعر أنه يؤدى فرضاً واجباً يدفعه إليه الأخلاص والحرص على النجاح.

وأثناء مونتاج الفيلم صرح نيازى لمجلة «المحروسة» عدد ١٩ أكتوبر ١٩٣٧ قائلاً:

«عندما عهد إلى الاستوديو فى إخراج هذا الشريط كان على بطبيعة الحال أن أتصل بالأستاذ نجيب الريحانى لكى نشترك سوياً فى وضع سيناريو الشريط وإعداد مواقفه، وكانت هذه أول مرة أتصل فيها عمليا بالريحانى فلم تكن لديه فكرة واضحة عنى، ولهذا شعرت عند أول مقابلة لى معه أنه ينظر إلى وكأنه لا يصدق إننى كفء للقيام بمهمة إخراج هذا الشريط الكبير وجعلنى شعوره نحوى أشك فى نفسى فتولد فى شعور الخوف والوجل مما أنا مقدم عليه وتضاربت فى نفسى عوامل مختلفة كانت تجعلنى أحياناً أفكر فى الإنسحاب من هذه المهمة الخطيرة.. فليس إخراج شريط كوميدى أمراً سهلاً وخصوصاً بالنسبة للأستاذ نجيب الريحانى.

وهكذا تولد شبه سوء تفاهم بينى وبين الريحانى عند بداية العمل، وكانت الظروف تحتم أن أتصل به يوميًا هو والأستاذ بديع خيرى

لإعداد السيناريو بعد كتابته جامعاً لكل أسباب السيناريو الفكاهى الناجح حتى لقد أطلقنا عليهم أسم السيناريو «البدنجانى!» لأنه يجمع بين مواقف فكاهية مثيرة للضحك إلى درجة الجنون!.

وقد زاد فهمنا لبعضنا أيضاً عندما بدأ العمل فى الإخراج والتمثيل فقد كان نجيب يؤدى مواقفه أمام الكاميرا بسهولة جعلتنى أطمئن إلى النتيجة التى سيسفر عنها الشريط بعد تمام إخراجه، وهكذا بدأت أعمل فى الشريط وشعور الخوف والوجل يلازمانى، ولكنى عندما إنتهيت منه وجدت نفسى وكلى أمل فى النجاح».

كان فيلم «سلامة فى خير» الذى أنتج وعرض عام ١٩٣٧ أول فيلم تمثيلى طويل من إخراج نيازى مصطفى، وأول فيلم سينمائى يقبل عليه الجمهور من تمثيل نجيب الريحانى، وأول كوميديا سينمائية مصرية ناجحة من الناحية الفنية فى نفس الوقت.

تذكر عناوين الفيلم أن القصة من تأليف ستوديو مصر، والسيناريو والحوار من تأليف بديع خيرى، ونجيب الريحانى. وقد كان المقصود من نسبة قصة الفيلم إلى الاستوديو أنها عمل جماعى للعاملين فى قسم السيناريو.

عنوان الفيلم يعنى أن كل شىء أصبح على ما يرام، فعندما كانت تتعقد الأمور ثم تحل يقول أحدهم فى النهاية سلامة فى خير فيرد عليه الآخر وخير فى سلامه، بمعنى كانت أزمة وإنتهت بسلام. وهذا ما يردده بطل الفيلم فى اللقطة الأخيرة مع زوجته. وكما كان مفهوم القصة السينمائية ملتبساً إلى درجة نسبتها إلى الاستوديو، كان مفهوم السيناريو أيضاً. فالمؤكد أن خيرى والريحانى كتبا الحوار، ولكن التقطيع

الفنى أى السيناريو صنعه نيازى مصطفى بإعتباره ضمن عملية الإخراج. فلم يكن السيناريو المكتوب غير تتابع المشاهد أو بالأحرى تتابع الأحداث مع الحوار.

سلامه (نجيب الريحانى) ساعى فى محلات خليل هنداوى (فؤاد شفيق) يكلف بتوصيل مبلغ كبير من المال إلى البنك ولكن مجموعة من المصادفات تضطره للعودة إلى منزله حيث يعيش مع زوجته ستوته (فردوس محمد) وحماته ومعه المبلغ الكبير. تقول ستوته أن لصاً سرق أدوات المطبخ فى الصباح. فيأخذ سلامه المال ويغادر المنزل، وينصحه أحد أصدقاءه بالمبيت فى فندق كبير، وإيداع المبلغ فى أمانات الفندق حتى لا يضيع.

يذهب سلامه إلى الفندق فى نفس الوقت الذى تستعد فيه الادارة لاستقبال أمير ثرى من بلاد بعيدة يدعى كيندهار (حسين رياض)، وفى نفس الوقت الذى يستعد فيه رستم بك (استيفان روستى) لاستقبال الأمير على أمل أن يتزوج من إبنته جيهان (راقية إبراهيم).

تطلب جيهان من خادمتها ناهد (روحية خالد) فى الاسكندرية أن تأتى لها بمجوهراتها، وفى الطريق تتعطل السيارة التى تقل ناهد وتلتقى مع الأمير كيندهار- الذى يعرض توصيلها إلى القاهرة. وعلى باب الفندق يتصور مديره أن سلامه هو الأمير، ويستظرف الأمير اللعبة، ويراها فرصة لأختبار مشاعر ناهد تجاهه، ويتفق مع سلامه على القيام بدوره لمدة يومين.

يرى بيومى أفندى مدرس اللغة العربية (محمد كمال المصرى) صورة جاره سلامه فى الصحف على أنه الأمير كيندهار، فيبلغ

الشرطة، فى نفس الوقت الذى يكتشف فيه خليل هنداوى أن سلامة لم يورد المبلغ إلى البنك، ويجد سلامه فى حقيبة المال عينات من القماش. تقبض الشرطة على سلامه، ويتدخل الأمير فى اللحظة المناسبة ليقول أنه الذى إتفق معه على تمثيل دوره، ويأتى صاحب حقيبة العينات فى اللحظة المناسبة أيضًا، ويفتح الحقيبة فيجد المال الذى يسترده خليل ويدرك أنه إتهم سلامه ظلماً، ويحصل سلامه على مكافأة كبيرة من الأمير ومن وصاحب المحلات.

وفي الفيلم شخصيات أخرى مثل شقيق جيهان الساذج الذى يقوم بدوره حسن فايق، والذى يحب ناهد، ولكنها تفضل كيندهار وهى لا تعلم أنه أمير. كما يظهر عدد من الممثلين فى أدوار ثانوية مثل منسى فهمى وفى أدوار قصيرة أقرب إلى الكومبارس مثل حسن البارودى ورياض القصبجى وجمالات زايد.

للوهلة الأولى تبدو نقطة الضعف الأساسية فى كمية المصادفات، ولكن المصادفات مقبولة فى الكوميديا، ونقطة الضعف الحقيقية فى حبكة السيناريو، وخاصة عندما تتكاثر الخطوط الدرامية ولا يتحقق التوازن بينها، وعندما يستطرد الفيلم فى المفارقات الناتجة عن تصرفات الساعى الفقير وهو يقوم بدور الأمير الثرى. ولكن الإخراج يخفى عيوب السيناريو بالتوزيع الصحيح للأدوار، وإدارة الممثلين الحاذقة، وحركة الكاميرا، والتكوين، والمونتاج المتميز، حتى يمكن إعتبار «سلامه فى خير» ربما أول فيلم مصرى يتخلص تمامًا من أساليب الإخراج المسرحية فى بدايات الأفلام المصرية الناطقة.

يحاول نيازى مصطفى فى الفيلم نقد بعض العادات السائدة مثل صخب الأطفال فى المنازل، وعدم مراعاة الجيران بصفة عامة، والثرثرة فى الهواتف العمومية، وذلك فى إطار مفهوم أن السينما قادرة على تغيير العادات السيئة بتصويرها. كما يعبر الفيلم عن التسامح الدينى والعرقى فى قاهرة الثلاثينات، وهى سمة رئيسية من سمات فن الريحانى، حيث نرى علاقة إنسانية حميمة بين الموظف المسلم الفقير سلامه وصاحب المحلات المسيحى والذى ينزعج من زوجته لرغبتها فى إطلاق اسم جوزيف على إبنهما، وبين سلامة وموظف حسابات شركة المياه القبطى ارمانيوس، وبين سلامه وزوجته ستوته وجارهم اليونانى نيكولا، والذى نرى زوجته هيلين تذهب مع ستوته إلى قسم الشرطة للسؤال عن سلامه وتساندها فى أزمتها عندما يتم القبض عليه.

سى عمر

أدى نجاح «سلامه فى خير» إلى تكرار التجربة مرة ثانية بين الريحانى ونيازى مصطفى فى فيلم «سى عمر» الذى أنتج عام ١٩٤٠ وعرض عام ١٩٤١، وكان من إنتاج ستوديو مصر أيضًا. وفى هذا الفيلم يمثل الريحانى دورين (عمر بك الألفى وموظف الحسابات جابر) ويستعرض نيازى مهارته فى التروكاج أو الحيل السينمائية المعملية وغيرها، وهى الحيل التى عرف بها بعد ذلك، وكان رائدها فى السينما المصرية.

جابر (نجيب الريحانى) موظف أمين فى إدارة أملاك عمر الألفى (نجيب الريحانى) الغائب منذ سنوات طويلة، والذى يقوم عمه ضابط

الشرطة السابق جميل (شرفنطح) بسرقة أمواله وخداع والدة عمر وخالته نازك (مارى منيب) وأخته لولا (زوزو شكيب). يفصل جابر من عمله لدقته ونزاهته، ويلتقى بالصدفة مع برلنته (ميمى شكيب) التى تزوجها عمر الألفى فى الهند، وتخبره أنه يشبه زوجها تماماً، وتطلب منه أن يقوم بدور عمر إلى أن يعود. يتورط جابر فى مشاكل كثيرة، ولكنه يتمكن من المحافظة على أموال عمر. يعود عمر من الخارج ويعرف مدى إخلاص جابر، وأنه يتبادل الحب مع أخته لولا، فيوافق على زواجهما.

لعبة الست

حقق «سلامه فى خير» ثم «سى عمر» نجاحاً جعل شركات السينما تتنافس للفوز بإنتاج فيلم من تمثيل الريحانى، ولذلك مثل فى السنوات الأربع الأخيرة من حياته (١٩٤٦ - ١٩٤٩) أربعة أفلام، ولم يمثل على المسرح. الفيلمان الأولان فى نفس عام ١٩٤٦، ولنفس المخرج ومصمم المناظر الكبير ولى الدين سامح: «لعبة الست» مع الراقصة الأولى تحية كاريوكا، و «أحمر شفايف» مع منافستها الأولى سامية جمال. والأفلام الأربعة تجمع بين الكوميديا والرقص والموسيقى والغناء بخلاف كل ما سبقها من أفلام. وإذا كان الغناء فى فيلمى ولى الدين سامح لأصوات تحية كاريوكا وعزيز عثمان وعفاف شاكر (شقيقة شادية)، ففى الفيلم الثالث «ابو حلموس» يغنى كارم محمود بصوته دون صورته، وفى الفيلم الرابع «غزل البنات» يغنى نجم الغناء الأول محمد عبد الوهاب، ونجمة الغناء ليلى مراد أحد أضلاع المثلث الذهبى للمغنيات فى السينما

المصرية مع أم كلثوم واسمهان. أصبح الريحانى من نجوم «الشباك» فى السينما فى السنوات العشر الأخيرة من حياته.

تدور أحداث «لعبة الست» فى القاهرة أثناء الحرب العالمية الثانية، قبل عامين من تاريخ إنتاج الفيلم عام ١٩٤٦ حيث يلتقى الموظف العاطل عن العمل حسن أبو طبق (نجيب الريحانى) مع لعبة (تحية كاريوكا) ويتبادلان الحب من أول نظره. يجد حسن عملاً فى محلات ايزاك عمبر (هكذا يكتب الاسم بالعربية على اللا فتة فى الفيلم) فيتزوج لعبة التى تعمل كمغنية وراقصة فى فرقة يديرها والديها العازفين إبراهيم نفخو (عبد الفتاح القصرى) وسنيه جنح (مارى منيب)، ورغم أن المغنى محمود بلالايكا (عزيز عثمان) زميلها فى الفرقة كان يريد الزواج منها.

تصبح لعبة نجمة سينمائية، ويدفع الطمع والديها إلى إقناعها بطلب الطلاق من حسن حتى تتزوج من الثرى اللبنانى وجيه بك (بشارة واكيم). مع تقدم قوات القائد النازى روميل فى العلمين يقرر ايزاك اليهودى (سليمان نجيب) الهجرة إلى جنوب افريقيا مثل العديد من أثرياء اليهود فى ذلك الوقت، ولأنه يحب حسن لامانته وطيبة قلبه يقرر ايزاك أن يبيع محلاته إليه بيعاً صورياً يسدد ثمنه من الايرادات ثم تصبح ملكاً له، وهذا ما يحدث بالفعل نتيجة إرتفاع الأسعار أثناء الحرب. يرفض الثرى اللبنانى الزواج من لعبة عندما يعلم أنها كانت متزوجة وأن والديها دفعاها إلى طلب الطلاق من زوجها، وتشعر لعبة بالندم وتعود إلى حسن الذى لم ينس حبها أبداً.

مرة أخرى، وكما فى «سلامه فى خير» يعبر الريحانى عن التسامح الدينى والعرقى فى مصر «الليبرالية» من خلال العلاقة بين حسن المسلم وايزاك اليهودى. بل إن شخصية اليهودى «الايجابية» فى «لعبة الست» من الشخصيات النادرة من نوعها فى السينما العالمية ذلك الوقت. ومن اللافت أن هجرة ايزاك إلى جنوب أفريقيا، وليس إلى فلسطين، تعنى بوضوح أن صناع الفيلم يفرقون بين اليهودى والصهيونى، ولا يعتبرون الصورة الإيجابية لليهودى دعاية للصهيونية، بل أنهم يعبرون عن موقف متقدم حتى عن موقف بعض الضباط «الأحرار» الذين إشتركوا فى ثورة يوليو عام ١٩٥٢ بعد ذلك، والذين كانوا يرون أن إنتصار النازى يخدم مصر فى كفاحها ضد الإحتلال البريطانى، عندما يقول أحد موظفى محلات إيزاك عمبر لزميل له: اذا الالمان دخلوا مصر تبقى مصيبه.

احمر شفايف

«أحمر شفايف» هو الفيلم الوحيد الذى انتجه الريحانى بعد أن اغراه نجاح أفلامه الثلاثة السابقة (سلامة فى خير وسى عمر ولعبة الست). ولكنه مع الأسف لم يحقق ما حققته هذه الأفلام من نجاح سواء على المستوى الفنى أم المستوى التجارى.

تدور أحداث الفيلم فى عام انتاجه (١٩٤٦) أى بعد الحرب العالميه الثانيه، ويحدد الحوار الزمن حيث يقول ابراهيم افندى بطل الفيلم هو أنا أحسن من المانيا ولا ايطاليا ولا اليابان... أنا كمان انهزمت.

ابراهيم افندى (نجيب الريحانى) موظف ناجح فى شركة مياه غازية يعيش سعيدا مع اسرته المكونه من زوجته نرجس (زوزو شكيب) وابنته الشابه صفيه (عفاف شاكر) وابنه الصغير نبيل (نبيل خيرى ابن بديع خيرى). إحدى عاملات المصنع قمر (سامية جمال) فتاة لعوب تحاول لفت نظر ابراهيم افندى، ولكن من دون جدوى، فتتحايل للعمل فى منزله كخادمه عن طريق خالها مدبولى (عبدالعزيز خليل). تشك نرجس فى وجود علاقة بين قمر وزوجها، فيترك المنزل، ويفصل من الشركة التى يملكها خال زوجته. يحاول مدبولى اقناع ابراهيم بضرورة الزواج من قمر، ولكن نبيل ابن ابراهيم يأتى إليه، ويقنعه بالعودة إلى المنزل.

أبو حلموس

مثل الريحانى فى سنواته السينمائية الذهبية فى فيلمين من إخراج نيازى مصطفى وفيلمين من إخراج ولى الدين سامح، وفيلم من إخراج ابراهيم حلمى (١٩١١ - ١٩٦٤) وكان الفيلم الأخير من إخراج أنور وجدى.

فى «أبو حلموس» ينتقل شحاته افندى (نجيب الريحانى) من العمل ككاتب حسابات لدى بائع طيور شرس (رياض القصبجى)، إلى العمل فى دائرة الأزميرلى باشا التى يديرها عبدالحفيظ (عباس فارس) من منزله حيث يعيش مع زوجته أزهار (فردوس محمد) واختها ليلى (مارى منيب) وابنته سوسن (زوزو شكيب) التى تتبادل الحب مع أنيس افندى (محمد الديب) الموظف بالدائرة، وابنه الطالب الجامعى الفاشل

فريد (حسن فايق) الذى يرتبط بعلاقة آثمة مع الراقصة أحلام (هاجر حمدى) . تدعى أحلام أن فريد والد طفلها حلموس وتطلب سوسن من شحاته ادعاء أنه والد الطفل حتى تتخلص من زواج يريد والدها أن يفرضه عليها فيوافق لأنه يحب سوسن. يثور الجميع ضد شحاته، ولكنه يكسب ورقة ياناصيب ب٦٠ألف جنيه، فيتوددون إليه. توافق سوسن على الزواج من شحاته بعد أن تدرك أن أنيس لا يحبها بصدق، ومن دون أن تعلم بالثروة التى فاز بها شحاته.

غزل البنات

فى ذروة نجاحه استطاع أنور وجدى (١٩٠٤ ـ ١٩٥٥) أن يجمع فى فيلم واحد أربعة من عمالقة الفن ليمثلوا معه فى فيلم واحد من تأليفه وإنتاجه وإخراجه وهم نجيب الريحانى وليلى مراد ويوسف وهبى ومحمد عبدالوهاب إلى جانب سليمان نجيب ومحمود المليجى وزينات صدقى واستيفان روستى وعبدالوارث عسر وفردوس محمد، وبالاضافة إلى فريد شوقى وسعيد أبو بكر وكانا فى بداية حياتهما الفنية.

أنه فيلم «غزل البنات» الذى أصبح جزءا من الثقافة الشعبية فى مصر والامه العربية كلها. والذى يدور حول قصة الحب المستحيله بين الطابه ليلى بنت الباشا ومدرس اللغة العربية الذى يعلمها فى المنزل الأستاذ حمام، والذى يكبرها فى العمر، ولكنه يجد فى حبه لها السعادة التى بحث عنها طوال حياته ولم يجدها. يطلب حمام (نجيب الريحانى) من الضابط الطيار أنور (أنور وجدى) مساعدته فى انقاذ ليلى (ليلى مراد) من شاب أفاق (محمود المليجى) فينقذها، ويقع فى

هواها. وفى نفس الليله يلجأ حمام وليلى إلى منزل يوسف وهبى الذى يقوم بدوره الحقيقى فى الفيلم، وفى منزله يغنى عبدالوهاب الذى يقوم بدوره الحقيقى ايضا اغنية «عاشق الروح»، فيبكى ويفضح حبه، ولا تدرى ليلى ماذا تفعل، ويعلق يوسف وهبى ماالدنيا الا مسرح كبير، وهى من العبارات التى صارت من الأمثال الشعبيه. وفى سيارة انور ويجوار ليلى يرى المتفرج الأستاذ حمام بينهما يتذكر من أغنية عبدالوهاب «ضحيت هنايا فداه، وحعيش على ذكراه» ويضع نجيب الريحانى يده على خده ويبتسم ابتسامته الساخرة.

توفى الريحانى قبل عشرة اسابيع من عرض الفيلم، فأصبح فيلم الوداع، وحقق نجاحاً لم يحققه أى من أفلام الريحانى طوال حياته. وحسب النشرة الصحفية للفيلم كتب نجيب الريحانى بعد مشاهدة بعض اجزاء الفيلم يوم ٣ مارس ١٩٤٩: «هل وفقت فى أن أسيطر على الستار الفضى بمثل القوة التى منحتنى إياها خبرتى ومواهبى فى السيطرة على زمام التمثيل المسرحى؟

أعتقد أننى لم أوفق تماما.. وكثيرون ممن يعرفون الريحانى قد يشاطروننى هذا الشعور.

ولكن.. ألم تنل أفلامى قسطا وافرا من النجاح؟.. نعم.. إنها حازت هذا النجاح، ولكنه فى نظرى كانا نجاحا ناقصا.. لأنه لم يظهر تلك الجهود التى بذلتها من صدق العاطفة وحسن الأداء... حتى أننى أحسست أن ضوء الستار الفضى إنما هو كضوء القمر.. جميل.. ولكنه بارد.. لاحياة فيه ثم شاءت الظروف.. واجتمعنا.. وكلنا من أخلصوا لفنهم.. فانسجمنا.. واستحال ذلك الضوء الفضى إلى شعاع منعش كله

حـيـاة.. وكله حـرارة.. تحـقق الحلم المحـبب إلى نفـسى.. الحلم الذى وهبته حياتى... شعرت بوجود عشاق فنى أمامى، شعرت بأننى أنفذ بسهولة من وراء الستار فأصل إلى قلوبهم وأصيب مشاعرهم..

هذا ما جال بخاطرى عند مشاهدتى لبعض مناظر من فيلم «غزل البنات» الذى أعده وأخرجه عزيزى أنور.. إبنى البار.. الوفى..».

ياقوت مرة أخرى بعد ٦٦ سنة!

جاء فيلم إفتتاح المهرجان القومى للسينما المصرية لعام ٢٠٠٠ «ياقوت» إخراج ولى روزييه عام ١٩٣٣ من الأحداث السينمائية الثقافية. فهو من الأفلام التى قام بالدور الرئيسى فيها الممثل الكبير نجيبالريحانى وإشترك فى كتابتها الكاتب الكبير بديع خيرى، وعدد من الفنانين المصريين.

عُرض هذا الفيلم لأول مرة فى مصر يوم ٢٣ مارس عام ١٩٣٤ فى سينما «جومون بالاس» بالإسكندرية، ثم فى سينما مترويول بالقاهرة يوم ٢٧ مارس، أى بعد أربعة أيام فقط، فلم تكن الأفلام آنذاك تُعرض لمدة أسبوع أو أكثر، وإنما يتوقف إستمرار العرض على إقبال الجمهور من عدمه. وعرض «ياقوت» للمرة الثانية فى إفتتاح المهرجان القومى يوم ٢١ يونيو ٢٠٠٠ فى دار الأوبرا بالقاهرة.

النسخة التى عُرضت فى إفتتاح المهرجان نسخة مهداه من أرشيف الفيلم الفرنسى إلى أرشيف الفيلم المصرى التابع للمركز القومى للسينما، ويرجع الفضل فى الحصول عليها إلى الباحث والمخرج الدكتور مدكور ثابت إبان رئاسته للمركز فى إطار جهوده من أجل تاريخ السينما فى مصر، ولاشك أن الفيلم جزء من هذا التاريخ رغم أنه فيلم فرنسى خالص، وذلك بحكم إشتراك عدد من الفنانين المصريين فيه.

أدى عرض الفيلم إلى تصحيح الكثير من المعلومات الخاطئة التى تم تداولها عنه طوال أكثر من نصف قرن، وبالتحديد ٦٦ عاماً. فالأصل فى الكتابة عن أى فيلم مشاهدته، والأصل فى معرفة العاملين فيه العناوين المطبوعة عليه، وأغلب الكتب التى تؤرخ للأفلام وصناعها فى مصر تعتمد على النقل من الصحف والمجلات والكتب الأُخرى من دون تحقيق المعلومات، بما فى ذلك ملخص القصة الذى يُعتبر من المعلومات أيضاً.

النسخة التى عُرضت من فيلم «ياقوت» فى إفتتاح المهرجان القومى ليست كاملة، فهناك شخصيات تذكر فى العناوين مع ذكر من قاموا بأدائها، ولا وجود لها فى الفيلم. وهذا هو المعتاد فى العديد من نسخ الأفلام فى أرشيفات السينما فى كل مكان. فأكثر من نصف أفلام العالم الصامتة مفقودة، وكذلك الكثير من الأفلام الناطقة الأولى فى نهاية العشرينات وبداية الثلاثينات، وعندما يتم العثور على نسخة ولو ناقصة من أى فيلم مفقود يتم صنع نيجاتيف جديد منها، وتصبح هى الفيلم إلى حين العثور على نسخة أكمل. ومن الواضح أن نسخة الأرشيف الفرنسى من «ياقوت» ومدة عرضها ٨٥ دقيقة لاتقل كثيراً عن الأصل،

فقد كان متوسط أزمنة الأفلام الناطقة الأولى من ٩٠ إلى ١٠٠ دقيقة وبحد أقصى ١٢٠ دقيقة.

شرق فيلم

طوال أكثر من نصف قرن كان عنوان الفيلم المتداول «ياقوت أفندى» أو «ياقوت»، وثبت من العرض أن عنوانه «ياقوت». وكان إسم المخرج إميل روزييه، أو ويلى روزييه، وثبت أنه ويلى. وطوال هذه المدة كان المتداول أن الفيلم إنتاج شركة جومون الفرنسية، وثبت أنه من إنتاج شركة شرق فيلم لصاحبها إميل خورى، ومعنى هذا أن شركة جومون كانت توزع الفيلم في فرنسا والعالم بما فى ذلك مصر، وأن تصوير الفيلم تم فى ستوديوهاتها بباريس، وكذلك العمليات الفنية. وإذا كانت شركة شرق فيلم مسجلة فى مصر لكان الفيلم من الأفلام المصرية الخالصة. ولكنها شركة فرنسية لأن إميل خورى كان ممنوعاً من دخول مصر كما يقول بديع خيرى فى مقال نشر فى مجلة «الكواكب» عدد ٢٤ أبريل عام ١٩٥٦.

وطوال أكثر من نصف قرن لم يذكر أحد أن كاتبا الفيلم هما: إحسان خالد وبديع خيرى الذى جاء إسمه فى العناوين محمد بديع خيرى، ولم يذكر أحد أن أحمد بدرخان عمل مساعداً للإخراج فى الفيلم إلا الكاتب والمؤرخ صلاح عيسى فى قراءته لصحف بداية القرن فى جريدة «صوت الكويت» العربية التى كانت تصدر من لندن عان ١٩٩٢. ومن الواضح أن بدرخان عمل مساعداً فى «ياقوت» أثناء دراسته للسينما فى باريس ضمن البعثة التى أوفدها طلعت حرب عام ١٩٣٣ إستعداداً

لإفتتاح ستوديو مصر عام ١٩٣٥ . بل أن ملخص قصة الفيلم المتداول طوال هذا الزمن يختلف إختلافاً كبيراً عن قصة الفيلم الذى شاهدناه .

والأدهى أن ما تردد طوال أكثرٍ من نصف قرن أيضاً أن الفيلم مأخوذ عن مسرحية «توباز» التى عرضت لأول مرة فى باريس عام ١٩٢٨ للكاتب الفرنسى مارسيل بانيول (١٨٩٥ - ١٩٧٤)، بينما لاتوجد أى علاقة بين الفيلم والمسرحية . ومن المثيرللدهشة من واقع المراسلات بين الدكتور مدكور ثابت وأرشيف الفيلم الفرنسى أن المسئولين فى الأرشيف بدورهم يذكرون أن الفيلم عن مسرحية «توباز»، بل ويحذرون من أى إستغلال تجارى للنسخة من دون موافقة أرملة بانيول التى تملك الحقوق التجارية .

والمؤكد أن هذا الخطأ يرجع إلى أن نجيب الريحانى الذى قام بدور ياقوت فى الفيلم عام ١٩٣٣ كان قد أطلق إسم ياقوت على الشخصية الرئيسية فى مسرحية «الجنيه المصرى» التى قدمها عام ١٩٣١ عن مسرحية «توباز» ومعنى هذا أن كل من تناول الفيلم فى مصرأو فرنسا لم يشاهده، أو شاهده ولم يقرأ مسرحية «توباز» ليعرف أنه غير مأخوذ عنها، ماعدا أشرف غريب فى كتابه «العصر الذهبى للكوميديا» عام ١٩٩٩ حيث لاحظ أن قصة الفيلم المتداولة تختلف عن قصة مسرحية «توباز» .

تناقض كبير

يبدو إميل خورى من مذكرات الريحانى التى نُشرت لأول مرة عام ١٩٣٧ وكأنه نصاب إحتال عليه، ويقلل الريحانى من قيمة الفيلم وقيمة



نجيب الريحانى وايمى بريقان وادمون تويما فى فيلم «ياقوت» إخراج إميل روزييه

دوره فيه حتى أنه يقول بالنص : «إننا » كروتناه «فى ستة أيام »! والواضح من الفيلم إستحالة أن يكون قد تم تصويره فى ستة أيام، والمؤكد أن الريحانى يقصد أيامَ تصوير دوره، وليس أيام تصوير الفليم، وخاصة أنه يظهر لأول مرة بعد ٢٠ دقيقة تقريباً من بدء عرض نسخة أرشيف الفيلم الفرنسى، فهو لايظهر فى كل المشاهد من البداية إلى النهاية.

وعلى النقيض تماماً مما جاء فى مذكرات الريحانى، يقول بديع خيرى فى مقاله عن «ياقوت» بمجلة «الكواكب» أن إميل خورى كان وزير لبنان المفوض فى روما. ويقول «كان الأستاذ إميل خورى يعمل قبل ذلك سكرتيراً لتحرير جديدة «الأهرام»، وكان وثيق الصلة بالزعيم سعد زغلول باشا، وقد كان يهاجم الإنجليز فى لغة شديدة اللجهة إلى حد أن طالبوا بنفيه، وصدعت حكومة عدلى يكن باشا للأمر، وأخرجت إميل خورى من مصر، فإستوطن فرنسا وإتخذ باريس مقراً له، وهناك ساهم فى بعض الأعمال التجارية، وإستطاع أن ينجح نجاحاً ملحوظاً مما كان سبباً فى ثرائه. وإتفق الأستاذ إميل خورى مع شركة سينمائية فنية على إنتاج فيلم مصرى فرنسى يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن فرنسا».

وعندما يقول بديع خيرى عبارة إنتاج فيلم مصرى فرنسى فهو لايقصد الإنتاج المشترك كما عرف بعد ذلك، بل ربما لم يكن العالم قد عرف الإنتاج المشترك عام ١٩٣٣، وإنما يقصد ما أدخله بنفسه فى بقية الجملة، وهو أنه إنتاج يشترك فى تمثيله ممثلون من مصر ومن

فرنسا. والفيلم كما ثبت من مشاهدته ناطق بالعربية والفرنسية وعناوينه بالعربية والفرنسية ومصور بين فرنسا ومصر، أى أنه موجه إلى الفرنسيين والعرب فى فرنسا والعالم العربى.

ياقوت افندى

عُرف نجيب الريحانى وأصبح من نجوم التمثيل فى مصر فى الفترة منذ عام ١٩١٥ حتى عام ١٩٣٠ من خلال شخصية كشكش بك عمدة كفرالبلاص الذى كان يبيع القطن ويلهو فى كباريهات القاهرة، والتى قدمها على المسرح، وفى بعض أفلامه. ويجمع كل نقاد ومؤرخى المسرح على أن مسرحية «الجنيه المصرى» عام ١٩٣١ كانت بداية مرحلة جديدة فى تاريخ الفنان إنتقل فيها من تمثيل نمط العمدة المذكور إلى تمثيل نمط الموظف الطيب البائس أو أفندى الطبقة الوسطى. وقد كان «ياقوت» أول أفلام الريحانى الناطقة، ويبدو أنه فكر فى أن يطلق على أدوار الموظف ياقوت أفنذى، كما كان يطلق على أدوار العمدة كشكش بك، ولذلك كان إسمه ياقوت فى مسرحية «الجنيه المصرى» وفى فيلم «ياقوت».

ولكن ياقوت فى فيلم ولى روزييه ليس نمط الأفندى الطيب البائس، فهو طيب، ولكنه يملك بيتين فى الحارة التى يقيم فيها بالقاهرة، و٥٠ فداناً من الأراضى الزراعية فى قريته. وموضوع الفيلم ليس كفاح الأفندى الطيب البائس من أجل إستمرار الحياة من دون التخلى عن القيم والأخلاق كما فى أغلب أفلامه المصرية الناطقة، وإنما الصدام بين الشرق والغرب الذى كان القضية الأولى فى مصر بعد إنفصالها

القانونى عن الدولة العثمانية وإنهاء الخلافة الإسلامية، والذى كان موضوعاً للعديد من المسرحيات والقصائد والقصص والروايات فى العشرينات والثلاثذينات، وكذلك الأفلام مثل «أولاد الذوات» إخراج محمد كريم عام ١٩٣٢.

تناولت الفنون والآداب عموماً ، والمسرح والسينما خصوصاً، موضوع الصدام بين الشرق والغرب فى ذلك الوقت على نحو شديد السطحية، وكان مضمون أغلب والأعمال الإنتصار للشرق كنوع من الدفاع عن الذات، وخاصة فى الفنون التى تتوجه إلى قطاعات واسعة من الجمهور مثل المسرح والسينما، وتزلفاً إلى ذلك الجمهور فى نفس الوقت. ولايختلف فيلم «ياقوت» عن غيره من أفلام تلك المرحلة فى تناوله لذلك الموضوع، فهو فيلم فرنسى لمخرج فرنسى، ولكنه يتوجه إلى العرب أساساً داخل وخارج فرنسا.

رودى وياقوت

رودى إريكسون (إيمى بريفان) إبنة مليونير أمريكى يُلقب بملك الكبريت تعيش فى باريس، وتتحدث عنها الأوساط الأرستقراطية فى العاصمة الفرنسية لأنها لم تتزوج بعد رغم جمالها وثراءها. ومن بين من يعرفون رودى فى باريس الفتاة الأرستقراطية المصرية عصمت (ناهد كمال) وشقيقها الديبلوماسى صفا بك (فيكتور بولاد)، الذى لايخفى إعجابه برودى ويحاول التقرب منها. تعرب رودى عن حبها للشرق، ونراها فى القاهرة مع عصمت وصفا بك فى منزل كبير.

وفى القاهرة يقول العراف المغربى الحاج حسن بن صوير (بديع خيرى) لرودى أنها سوف تتزوج من رجل لا هو بالقصير ولا الطويل، ولا بالغنى ولا الفقير، وهنا ننقل إلى ياقوت (نجيب الريحانى) فى الحارة التى يسكن فيها بأحد أحياء القاهرة القديمة.

يبدو ياقوت أفندى شخصية مثالية، فهو ثرى ومع ذلك يعمل موظفاً فى دائرة أبو عوف باشا، ويسكن فى حارة فقيرة، ويعرف عنه حبه للخير حتى أن سالم أفندى (أدمون تويما) يسأل عنه حتى يجد له عملاً بعد أن فصل من عمله. ويعانى فى الإنفاق على أسرته. يذهب ياقوت إلى عمله فى الدائرة حيث نرى الباشكاتب نسيم أفندى (شكرى رمسيس) يعاتبه لأنه لم يحصل الإيجارات المتأخرة ترفقاً بأحوال بعض الناس، ويتأثر بوشايا الحاقدين على ياقوت من الموظفين، ويطلب نسيم أفندى من ياقوت تحصيل إيجار المنزل الذى تقيم فيه رودى ، وهناك يتعرف ياقوت على سكرتيرها سرور (عبد الله صالح) ، ويأتى نسيم أفندى لإستعجال ياقوت ويتهمه بالتقصير ويفصله، فتشفق عليه رودى، وتعطيه شيكاً بمبلغ كبير، و لكنه يرفض، فتعجب به، وتذهب لزيارته فى الحارة مع عصمت وصفا بك وسرور.

توجه رودى الدعوة إلى ياقوت وسالم للحضور إلى منزلها فى اليوم التالى، ويسأل صفا بك شقيقته عصمت هل ياترى سوف تتزوج رودى من ياقوت. ومن هذا التساؤل تنتقل مباشرة إلى نيس فى الريفيرا الفرنسية حيث نرى رودى وياقوت يقضيان شهر العسل، ومعهما سالم الذى أصبح سكرتيراً لياقوت، وسرور سكرتير رودى.

يبدأ «الصدام» بين الشرق والغرب عندما يستاء ياقوت من رودى لأنها ترتدى المايوه على الشاطىء وتسبح وسط الرجال، ولأنها ترقص فى السهرات، ويقول لهذا يأتى الشباب إلى هنا فى البعثات ولايعودون. وتعد رودى زوجها بعدم الرقص، وتفى بوعدها، وينتقلان إلى باريس، ولكن ياقوت بعد ثلاثة شهور يكتشف أنه لم يتناول الغذاء معها سوى مرتين، ويرفض حياة زوجته التى تقضى أغلب وقتها فى حفلات الغذاء العشاء والسهرات، فيقرر العودة إلى مصر، وقبل أن يستقل القطار من باريس إلى مارسيليا حيث كان السفر بالباخرة، يقرأ فى الجريدة خبر إنتحار والد رودى بعد أن خسر أمواله فى البورصة أثناء الأزمة الكبرى عام ١٩٣٣ . فيذهب إليها، ويواسيها، ويعودان معاً إلى القاهرة.

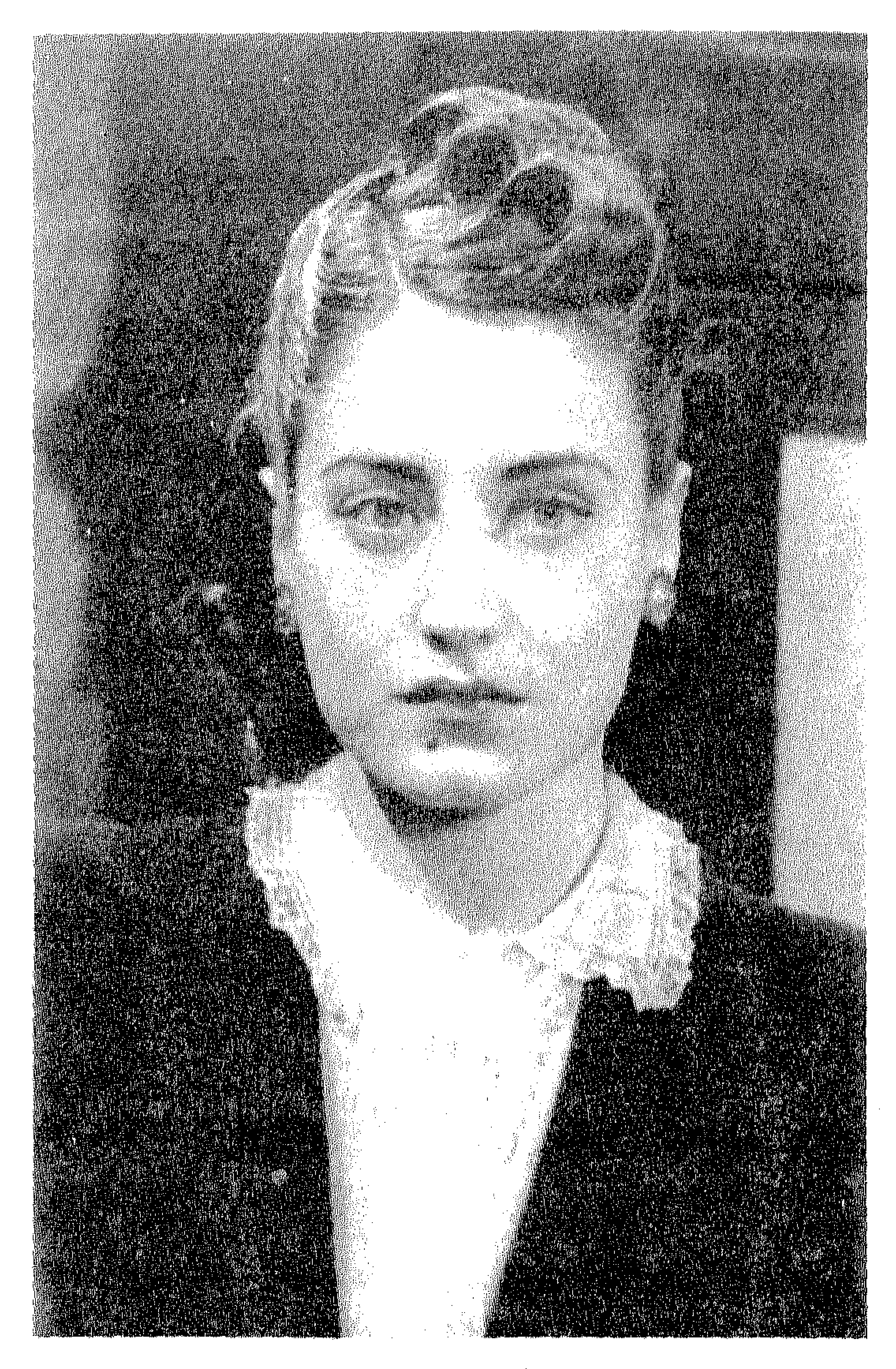
الشرق والغرب

ورغم سطحية تناول العلاقة بين الشرق والغرب، والتى كانت سائدة فى المسرح والسينما فى مصر آنذاك كما أسلفنا، إلا أن الفيلم يتميز بالإحترام الكبير للثقافة المصرية العربية الإسلامية حيث تم تصوير العديد من اللقطات لمآذن مساجد القاهرة، وحيث يستمع ياقوت بعد فصله من العمل وعودته إلى الحارة إلى آذان الصلاة كاملاً، ويستمد منه القوة على تحمل الأخلاق الفاسدة، والتى تتمثل فى وشايا زملائه وتأثر نسيم أفندى بها، بل إن آخر لقطة فى الفيلم لمآذنة مسجد بعد عودة رودى وياقوت إلى القاهرة، ولعله الفيلم الوحيد فى العالم الذى ينتهى بهذه اللقطة.

وتبدو القاهرة فى الفيلم مدينة جميلة، وهكذا كانت قاهرة الثلاثينات، ولاشك أن فيلمنا أول فيلم طويل ناطق بالعربية يحفل

بالعديد من اللقطات الخارجية، فكل الأفلام المصرية الناطقة الطويلة التى سبقته لم تخرج من الأستوديو، ويتميز ديكور الحارة الذى أقيم فى ستوديوهات جومون فى باريس بالجمال أيضاً، وفى مشاهدة الكثير من اللمسات التى تشير إلى أن بدرخان كان مخرج هذه المشاهد. ويوثق الفيلم تاريخه من خلال لقطة لأجندة يومية يتم نزع أوراقها للدلالة على مرور الزمن فى باريس قبل أن يقرر ياقوت العودة إلى مصر.

وهناك مقطع غنائى متصل فى الفيلم بعد أن يستمع ياقوت إلى الآذان فى الليل، إذ نستمع إلى موال تتلوه أغنية من دون أن نرى الملحن والمغنى سيد شطا، وإنما على لقطات مختلفة للقاهرة والنيل. وعندما تأتى رودى إلى الحارة بعد هذا المقطع تعبر عن سعادتها بوجودها فى المكان، وما يتسم به من هدوء وسكينة. وبالطبع فالمقطع الغنائى متصل (موال ثم أغنية) لأسباب تتعلق بأساليب إستخدام الصوت مع بداية إنتاج الأفلام الناطقة. وقد ظلم الريحانى فى مذكراته نفسه كما ظلم الفيلم، فمستوى تمثيله فى أول أفلامه الناطقة مقبول، وكذلك مستوى الممثلين والممثلات بصفة عامة رغم أن أغلبهم كانوا من الهواة المصريين والعرب فى باريس. والدور الذى مثله بديع خيرى فى الفيلم هو دوره الأول والأخير فى السينما، أو بالأحرى الوثيقة السينمائية الوحيدة للكاتب المسرحى ومؤلف الأغانى وكاتب الحوار الأشهر فى السينما المصرية.



أسمهان ١٩٤٢



أسمهان ومحمد التابعى

اسمهان

قال بشاره الخورى فى رثاء اسمهان:

اضـــاع جــبــريــل من قــيــثــاره وترا

فى ليلة ضل فــيــهــا نجــمــه الهــادى

وقال على أحمد باكثير:

لــــو حواها البحــر العريض لضاق

البــحــر ذرعــا عن روحــهــا الشــمــاء

او حــوتهــا الصــحــراء لانتــفــضت ظلا

ومــــاء فــى جنة خـــــضــــراء

وقال كمال النجمى:

أين صـــــوت كـــــان إن غنى لنا

وثب القلب اليـــه وصـــبـــا

ذو أنــين وحـنـين إن ســــــرى

مس دمــعــا جــامــدا فــأنسكبــا

يقول سعيد الجزائرى فى كتاب «أسمهان ضحية الإستخبارات» عام ١٩٩١م: إن عالية المنذر والدة أسمهان هربت مع أولادها إلى مصر بعد وفاة زوجها فهد الأطرش، وجاءت عن طريق البحر إلى الأسكندرية، بينما يقول مصطفى أمين فى مقالة عن أسمهان فى أخبار اليوم يوم ١٩٨٧/١١/٢١ إنها جاءت إلى القنطرة فى الدرجة الثالثة بالقطار الذى كان يعرف باسم قطار «فلسطين».

وبينما يذكر سعيد الجزائرى أن الأم جاءت مع أولادها فؤاد وفريد وآمال وأنور ووداد، يذكر مصطفى أمين: إنها جاءت مع فؤاد وفريد وآمال فقط، ولايحدد أى منهما تاريخ هجرة العائلة من لبنان إلى مصر، ولكن مصطفى أمين يقول: إن وصولهم إلى مصر كان فى حياة الزعيم سعد زغلول حيث ذكرت الأم على الحدود أنها تعرفه، فلما اتصل به ضابط الحدود قال: إنه يعرفهم بالفعل، ويقول أمين لم يكن سعد زغلول يعرف هذه الأسرة، ولكنه كان يعرف سلطان الأطرش، ويعرف أنه يقود حركة وطنية فى جبل الدوروز ضد الإستعمار الفرنسى، وإعتقد سعد أن هذه الأسرة هاربة من طغيان الإستعمار الفرنسى ورحب بدخولها مصر.



أسمهان

ورغم كثرة ما نشر عن حياة أسمهان، وحتى في المرجع الرئيسي عن حياتها الذي نشره محمد التابعي على حلقات في مجلة «آخرساعة» عام ١٩٤٩، وأعاد نشرة في كتاب «أسمهان تروى قصتها» عام ١٩٦٥، إلا أن أحداً لايذكر على وجه التحديد أسباب هجرة عالية المنذر وأولادها إلى مصر. وأياً كانت هذه الأسباب فوصولهم إلى مصر في حياة سعد زغلول يعني أنهم وصلوا قبل وفاته عام ١٩٢٧. ويذكر التابعي إنه اطلع على جواز سفر اسمهان وعرف ان تاريخ ميلادها ٢٥/١١/١٩١٢، وإن اسمها الحقيقي ايميلي ولكنها كانت تفضل اسم آمال، ومعنى هذا ان اسمهان وصلت إلى القاهرة وهي في الخامسة عشرة من عمرها.

تجمع كل المصادرعلى إن الأم وأولادها عاشوا حياة بائسه في حي الفجالة بالقاهرة، وكما انفرد سعيد الجزائرى بذكر انهم كانوا خمسة اولاد، وليس ثلاثة، انفرد بذكر ان الأثنين الأخيرين انور ووداد ماتا من سوء التغذية اثناء حياة البؤس في السنوات الأولى من الهجرة. وتجمع كل المصادر أيضا على أن الموسيقار داوود حسني هو الذي اكتشف صوت فريد الأطرش وآمال الأطرش وانه الذي أطلق على آمال أسم اسمهان كأسم فني، وأن الموسيقار مدحت عاصم مستشار الراديو المصرى كان أول من اتاح الفرصة لاسمهان لكي تغني في الراديو ولكن لا أحد يذكر على وجه التحديد متى كان اللقاء مع داوود حسني، أو مدحت عاصم. ويقول التابعي أنه سمع اسمهان لاول مره في احد الملاهي عام ١٩٢٩ او عام ١٩٣٠.

ويذكر التابعى ومصطفى امين ان اسمهان تزوجت من ابن عمها حسن الأطرش وعاشت معه فى سوريا منذ عام ١٩٣٣ حيث انجبت ابنتهما كاميليا، وينفرد الجزائرى بالإشارة إلى أنها انجبت ولدين اخرين «ويقال أنها انجبت ولدين اخرين توفيا بأمراض الأطفال». وتجمع كل المصادر أن أسمهان طلقت من حسن الأطرش عام ١٩٣٩، وتزوجت أحمد بدرخان زواجا عرفيا لمدة اسابيع عام ١٩٤١، وعادت وتزوجت حسن الأطرش فى نفس العام، وتم طلاقهما للمزه الثانية عام ١٩٤٣، وإنها تزوجت عام ١٩٤٤ من أحمد سالم، وماتت وهى زوجته. وينفرد كمال النجمى فى مقال عن اسمهان فى مجلة «الهلال» عدد نوفمبر ١٩٨٩ أنها تزوجت المغنى فايد محمد فايد قبل زواجها من حسن الأطرش. وتجمع كل المصادر على أن أسمهان عملت مع المخابرات البريطانية فى سوريا ولبنان وفلسطين أثناء الحرب العالمية الثانية، وبالتحديد منذ عام ١٩٤١ وأن المخابرات الألمانية حاولت تجنيدها، وكذلك مخابرات فرنسا الحرة (الحكومة الفرنسية فى المنفى أثناء الإحتلال الألمانى لفرنسا)، وتجمع كل المصادر أن أسمهان حاولت الإنتحار عدة مرات.

اكثر الصفحات غموضا فى حية اسمهان ما جرى فى شهر يوليو عام ١٩٤٤، فقد نشرت الصحف المصرية فى اوائل يوليو عن حادث إطلاق الرصاص فى منزل احمد سالم واسمهان، وخلاصة هذا الحادث ان احمد سالم تشاجر مع زوجته لشكه فى انها على علاقه مع احمد حسنين باشا رئيس الديوان الملكى وتطورت المشاجره الى تهديدها بالقتل، وبالفعل اشهر مسدسه فى وجهها وكما يقول مصطفى امين

انتهزت اسمهان فرصة دخول احمد سالم الحمام واستنجدت باحمد حسنين باشا الذى ارسل لها رئيس البوليس السياسى، وانتهى الموقف بإطلاق الرصاص فى المنزل واصابة أحمد سالم والشرطى ونجاة اسمهان.

بعد أيام من هذا الحادث، وفى يوم الجمعه ١٤ يوليو ١٩٤٤، وهو ذاته يوم عيد ميلاد كاميليا ابنة اسمهان الوحيدة التى كانت تعيش مع والدها فى سوريا، توجهت اسمهان بسيارتها لقضاء اجازه مع صديقه لها فى مصيف رأس البر، وفى الطريق انقلبت السيارة فى النيل، فغرقت اسمهان وصديقتها، ونجا السائق.

نشر فؤاد الأطرش مذكراته على حلقات فى مجلة «المصور» عام ١٩٦٠، ولكنه لم يوضح الغموض فى حياة وموت شقيقته، ويبدو أن قرار التابعي اعادة نشر مذكراته عام ١٩٦٥ عن اسمهان كان بمثابة رد على مذكرات فؤاد الإطرش، ففى كتابه يقول التابعى مثلا أن فؤاد لا يذكر التاريخ الحقيقى لمولد اسمهان حتى يصغر من عمره واخوه فريد لانهما اكبر منها فى السن، وكتاب التابعى هو المرجع الرئيسى عن حياة أسمهان كما ذكرنا، فكتاب سعيد الجزائرى لايعدو فى معظمه إعاده صياغة لكتاب التابعى، وكذلك حلقات سليم طه التكريتى فى جريدة الهدف الكويتيه عام ١٩٩٠ وعنوانها «اسمهان والمخابرات». ولكن التكريتى ينسب إلى كتاب التابعى ما ينقله عنه، بينما لا يفعل الجزائرى رغم صدور كتابه عن دار نشر كبيرة فى لندن، وهى دار رياض الريس.



أسمهان

الواضح من وقائع حياة وموت اسمهان، وبمجرد تحكيم العقل، إنها كانت فنانه موهوبه وإنسانه حساسه، وإنها كانت سواء في حياتها أم موتها ضحية ظروف اجتماعية وسياسية أكبر من قدراتها المحدودة كأمرأة من الدورروز تعيش في اضواء القاهرة قبل واثناء الحرب العالمية الثانية، وقد نشر الكثير عن أسمهان كما ذكرنا، وفي الكثير مما نشر عبارات متبذله، ولكن ليس مثل ابتذال عبارات سعيد الجزائرى فى كتابه حيث تبدو مجرد عاهره، ومن عباراته مثلا، بعد القدح السادس بادلها الرقص وليس معهما سوى الشيطان أو أنها كانت تمضى الليالى في عزب الباشوات على عينك يا تاجر.

وما يؤكد حساسية اسمهان انها ازاء اضطراب حياتها واضطرارها للعمل مع اجهزة المخابرات، حاولت الإنتحار عدة مرات. وإذا كان من الصعب الإختلاف حول اضطراب حياتها، فربما يختلف البعض حول إن كانت قد اضطرت للعمل معع اجهزة المخابرات، ام كان ذلك لمجرد الحصول على المال والإنتقام من أيام الفقر الأولى بإنفاقه بل وبعثرته كما يبدو من كتاب التابعى، ومقال مصطفى امين. الأرجح، وبمجرد تحكيم العقل مرة اخرى انها كانت مضطره، ولم يكن امامها اى اختيار والأرجح ايضا انها كانت على اعتقاد جازم بإنها تخدم طائفة الدورز التى تنتمى اليها على الأقل، ولا أقول كل الشعوب والطوائف فى المنطقة التى تعيش فيها، والأرجح ثالثا أن موتها كان اغتيالا وخاصة بسبب نجاة السائق، أما بتدبير أحد اجهزة المخابرات الأجنبية، أو أحد اجهزة الأمن المصرية، أو بتدبير من عائلتها.

واسخف ما قيل فى مصرع اسمهان انه تم بتدبير ام كلثوم وقد تردد هذا السخف على المقاهى ولكنه لم ينشر إلا فى كتاب سعيد الجزائرى. أما مصدر المؤلف الذى لا نعرف له اى كتابات أخرى فهو راديو اسرائيل فى ١٩٨٣/١/٢ كما يقول بالنص فى كتابه. وليس اسخف من هذا القول إلا محاولة الدفاع عن ام كلثوم فى مواجهة ذلك الإتهام، وليس اسخف من هذا الإتهام الكاذب إلا قول نفس الكاتب عن ام كلثوم ايضا انها رفضت الغناء من الحان فريد الأطرش لانه لم يكن مصريا. وينسى المؤلف أن ام كلثوم لم تغنى من الحان محمد عبد الوهاب إلا بعد صدور ما يشبه الأمر العسكرى من الرئيس جمال عبد الناصر، واظنه لا يشك فى مصرية عبد الوهاب وان شك فى عروبة ام كلثوم التى وحدت العرب أكثر من كل الأحزاب العربية مجتمعه.

يقول كمال النجمى فى مقاله، وهو من أكبر نقاد الموسيقى العرب: «كانت اسمهان صوتا، رقيق الملامح فريد النبرات، مطربا أشد الأطراب من اعلى جوابه إلى أدانى قراره. وفى هذا الصوت البديع امتزج صوت المرأة وصوت الكمان وصوت القانون وصوت الناى وصوت الحمامه المطوقه، فى تركيب عجيب فاتن يكاد يجعل منه صوتا غير بشرى، واكتملت له صفات القوه الوضوح وشدة الأسر، فإذا استعرنا الإصطلاح الأوربى، فهو صوت من قسم السوبرانو فى الأصوات النسائية، غنى بمقاماته ومساحته، ولم يكن جميلا خافتا كبعض الأصوات الجميله، بل كان جميلا عاليا متوهجا».

تركت اسمهان ثلاثة افلام سينمائية تغنى فى الأول بصوتها فقط وفى الثانى والثالث تمثل وتغنى، أما الفيلم الأول فهو فيلم «يوم سعيد»

اخراج محمد كريم عام ١٩٣٩ وفيه تغنى اوبريت قيس وليلى وليس أغنية محلاها عيشة الفلاح كما يقول التكريتى، واما الفيلمين فهما «انتصار الشباب» اخراج احمد بدرخان عام ١٩٤١، و«غرام وانتقام» اخراج يوسف وهبى عام ١٩٤٤ لها، وليس هناك فيلم ثالث بعنوان «احلام الشباب» كما يقول سعيد الجزائرى فى كتابه.

يوم سعيد

كان «يوم سعيد» الفيلم الرابع لنجم عصره المغنى والموسيقار محمد عبد الوهاب بعد «الورده البيضاء» و «دموع الحب» و «يحيا الحب» وكان «يوم سعيد» الذى انتج عام ١٩٣٩ وعرض فى ١٩٤٠/١/١٥ من اخراج محمد كريم مثل الأفلام الثلاثة السابقة، وفيه ظهرت لأول مرة فاتن حمامه فى دور طفلة صغيره، وسمع جمهور السينما لأول مره صوت اسمهان فى دور ليلى فى اوبريت «مجنون ليلى» الذى لحنه عبد الوهاب وغنى فيه دور قيس.

كان تفكير عبد الوهاب كما يقول محمد كريم فى مذكراته التى صدرت فى جزئين عام ١٩٧٢ ان يلحن مسرحية مجنون ليلى للشاعر احمد شوقى احمد اعظم الشعراء العرب فى القرن العشرين كأوبرا عربيه، وان تتحول إلى فيلم، ولكن كريم عارضه لان الفيلم يجب أن يكون بالالوان، وليس بالأبيض والأسود، وانتهى الأمر الى تلحين مشهد من المسرحية، وكان من المقرر أن يمثل عبد الوهاب ويغنى دور قيس، وتمثل اسمهان وتغنى دور ليلى، ولكن كريم رأى أن وجه اسمهان رغم ما يتميز به من جمال وانوثه وفتنه، لا يصلح كوجه فتاه عربيه، وبعد



أسمهان

أن مثل عبد الوهاب الدور بالفعل امام امينة شريف أعيد التصوير مره اخرى حيث قام احمد علام بدور قيس وفردوس حسن بدور ليلى.

لقد اخطأ محمد كريم سواء فى معارضته انتاج الفيلم الأوبرالى الذى حلم به عبد الوهاب لمجرد انه بالأبيض والأسود، ام فى رفضه ان تقوم اسمهان بدور ليلى لمجرد ان عيونها ملونه، ويتميز وجهها بجمال اقرب الى مقاييس الجمال الأوربى الكلاسيكيه. لقد حرمنا من تجربة كان من الممكن ان تغير تاريخ الموسيقى العربية، وحرمنا من وجود فيلم ثالث لاسمهان التى كانت حسب تعبيره ترغب من كل قلبها فى الظهور على الشاشه فى دور ليلى. والقول بان وجه اسمهان ليس عربياً لايعدو خضوعاً للفكره الشائعه عن الوجه العربى والتى تجسدت بعد ذلك فى وجه كوكا وهى فكره ساذجه لأنها تعتبر العربى هو البدوى، وكل ما عداه ليس عربيا. وكان البدوى يسمى «اعرابيا»، ولذلك يقول كريم ان وجه اسمهان «لايصلح لتمثيل وجه الاعرابية ليلى».

ومن الغريب أن وجه فردوس حسن التى قامت بدور ليلى لايختلف عن وجه اسمهان على ضوء نفس هذه الفكرة الشائعة إلا أنه يتميز الضخامة، وهى فكرة أخرى شائعة وساذجة عن ضخامة العربى، ولعل مادفع كريم الى اعادة تصوير الاوبريت واستبدال عبد الوهاب بأحمد علام نحافة عبد الوهاب فى ذلك الوقت، وضخامة أحمد علام.

هوامش :

* فريد الأطرش (١٩١٠/٤/١١ ـ ١٩٧٤/١٢/٢٦) ولد ومات فى بيروت وعاش فى القاهرة ـ قام بتلحين وغناء أكثر من ٥٠٠ أغنية ـ مثل وغنى فى ٣١ فيلما مصريا ولبنانيا منها ١٨ فيلما من انتاجه ـ لم يتزوج.

* أحمد سالم (١٩١٠/٢/٢٠ ـ ١٩٤٩/٩/١٠) درس الهندسة والطيران فى لندن ـ عمل فى الراديو المصرى عند إنشاءه عام ١٩٣٤، ثم فى ستوديو مصر عند انشاءه عام ١٩٣٥ . اخرج ٧ أفلام من ١٩٣٩ إلى ١٩٤٩ ومثل فى فيلمين عامى ١٩٤٦ و١٩٤٧ . تزوج خيرية البكرى أم ابنته الوحيدة نانا ثم تزوج أمينة البارودى ثم تحية كاريوكا ثم اسمهان ثم مديحة يسرى.

أحمد سالم

كانت حياة أحمد سالم (١٩١٠/٢/٢٠ ـ ١٩٤٩/٩/١٠) اقرب إلى حكاية خرافيه من حكايات الف ليلة وليله، ولذلك ليس من الغريب أن يختلف الناس حوله، وأن تظل هناك علامات استفهام كثيرة عن حياته ومماته. انه اسطوره من أساطير السينما فى مصر مثل اسمهان ومثل كاميليا ولم يكن من الغريب وجود علاقة وثيقة بين حياته وموته وبين كل من اسمهان وكاميليا.

ولد أحمد سالم يوم ٢٠ فبراير عام ١٩١٠ فى قرية أبو كبير لعائلة ثريه ومرموقة من عائلات محافظة الشرقية. وقد درس أحمد سالم فى المدرسة الخديوية الثانوية بالقاهرة، وبعد أن تخرج منها اعرب لوالده عن رغبته فى دراسته الهندسة فى بريطانيا ، فأوفده الوالد وهو من رجال التعليم إلى جامعة كمبردج فى لندن عام ١٩٢٦ . ولا أحد يعرف

على وجه الدقة كيف تعلم أحمد سالم فى لندن الطيران أيضا، ولكن المؤكد أنه قاد طائرة من لندن إلى القاهرة عن طريق ليون عام ١٩٣١

جاء فى مجلة «اللطائف المصورة» الأسبوعية عدد ٢٣ مارس ١٩٣١ أن الشاب المصرى الناهض والطيار الباسل أحمد افندى على سالم طالب الهندسة فى كلية مجدالين بجامعة كمبردج فى انجلترا برح مطار كريدون بلندن يوم ١٧ مارس الجارى على طياره من طراز جلبس موث ليقوم منفردا برحلة جويه الى مصر، حيث يمضى اسبوعا فى وطنه، مع أهله وخلانه، ثم يعود طائرا إلى انجلترا. وقد وصل يوم ١٨ مارس إلى ليون بفرنسا، بعد أن مر بباريس واستراح قليلاً. وجاء فى عدد ٦ ابريل من نفس المجلة أن وصوله كانت منتظرا صباح يوم السبت «واستعدت الحكومة والشعب لاستقباله، على أن تواضعه وهو من مزايا بطولته، حملة على التبكير والوصول فجأة إلى مطار ألماظة مساء الجمعة فى ٢٧ مارس الماضى»، وان رئيس الوزراء اسماعيل صدقى باشا استقبله فى مكتبه ثانى يوم وصوله، كما «تشرف يوم ١ مارس بالمثول بين يدى جلالة الملك، ولقى من لدنه كل عطف وتشجيع، وقلده جلالته بيده الكريمة نوط الجدارة الذهبى، وتنوى الحكومة أن تبتاع له طياره تهديها اليه».

وجاء فى نفس المجلة عدد ١٣ابريل أن أحمد سالم حلق بطائرته فى «جو مصر الجديدة يوم الجمعة فى ابريل»، وفى عدد ٢٧ ابريل أنه ذهب بالطائرة إلى أبو كبير وخرج الأهالى لاستقبال ابن بلدتهم، وأنه ذهب بالطائرة إلى الاسكندرية فى ١٨ ابريل «وركب الباخرة من



أحمد سالم ١٩٤٨

الاسكندرية إلى مرسيليا، وسيطيرمنها إلى إنجلترا عائدا إلى جامعته فيها».

فى عام ١٩٣٣ عاد أحمد سالم إلى القاهرة وعمل مهندسا فى إحدى شركات أحمد عبود باشا، وفى عام ١٩٣٤ عمل مساعدا لمدير القسم العربى فى الراديو المصرى عند إنشاءه، ثم مديرا للقسم عام ١٩٣٥. وفى منتصف العام استقال من الراديو بعد أن عينه طلعت حرب باشا مؤسس ورئيس بنك مصر مديرا عاما لشركة مصر للتمثيل والسينما احدى شركات البنك حيث شارك فى المرحلة الأخيرة فى بناء ستديو مصر التابع للشركة، والذى افتتح فى ١٢/١٠/١٩٣٥م. ويذكر حسن أمام عمر فى مقاله عن أحمد سالم المنشور فى «الوفد» يوم ١٩٩١/٩/٩م أن أحمد سالم تولى أيضا مدير عام ستديو مصر، ومدير عام القسم الهندسى لشركات بنك مصر، ومدير عام الدعاية لبنك مصر وشركاته، ومدير عام مطبعة مصر وهى من شركات البنك كذلك.

استقال أحمد سالم من كل هذه المناصب عام ١٩٣٩ أثر أزمة فيلم «لاشين» الذى اخرجه فريتزكرامب من انتاج شركة مصر للتمثيل والسينما، وعرض يوم ١٤/١١/١٩٣٨. فقد قررت الحكومة منع الفيلم واعتبرته معاديا لنظام الحكم، ولم تفلح محاولات طلعت حرب باشا لاقناع محمد محمود باشا رئيس مجلس الوزراء لتسوية الأزمة. وفى نفس سنة ١٩٣٩ قام أحمد سالم بانتاج واخراج أول افلامه بعنوان «أجنحة الصحراء»، ويدور حول عالم الطيران.

أكثر الفترات غموضاً فى حياة أحمد سالم هى الفترة من ١٩٣٩ إلى١٩٤٤ . ففى هذه الفترة طلق زوجته الأولى خيريه البكرى وهى أم ابنته الوحيدة نانا ثم تزوج أمينة البارودى، ثم تزوج تحية كاريوكا، ثم تزوج اسمهان. وفى هذه الفترة أيضا اتهم فى القضية المعروفة باسم «الخوذات العسكرية الفاسدة» وحكم عليه بالسجن ثلاث سنوات. وقيل إنه حاول الانتحار أربعة مرات أثناء زواجه من تحية كاريوكا، والمؤكد أنه حاول قتل اسمهان ولكن الرصاص أصابه وأصاب الشرطى الذى استنجدت به اسمهان على حين نجت هى من الموت.

من عام ١٩٤٦ إلى ١٩٤٩ مثل أحمد سالم فى فيلم «دنيا» اخراج محمد كريم عام ١٩٤٦، وفى فيلم «المنتقم» إخراج صلاح أبو سيف عام ١٩٤٧، وإخراج ٦ أفلام هى «الماضى المجهول»، و«رجل المستقبل» ١٩٤٦ و«ابن عنتر» ١٩٤٧، و«حياة حائرة» ١٩٤٨، ثم «دموع الفرح» الذى توفى أثناء اخراجه واستكمله فطين عبد الوهاب وعرض عام ١٩٥٠ . وقيل أن أحمد سالم فى هذه الفترة من حياته تعرض للموت على يدى أنور وجدى الذى أطلق عليه الرصاص بسبب الغيرة، وقيل إنه مات متأثراً بالرصاصه الذى أصابته فى حادث اسمهان، وقد توفى أحمد سالم أثناء زواجه الخامس من مديحة يسرى.

وكما اختلف الناس حول اسمهان وكاميليا اختلفوا حول أحمد سالم، فمن قائل إنه عبقرى، ومن قائل أنه مجرد محتال. ولعل أهم من قال بالرأى الثانى فنان المسرح والسينما زكى طليمات. ففى مقاله عن أحمد سالم فى «الكواكب» الشهرية عدد سبتمبر ١٩٥٣ تساءل عن العلاقة بين

الهندسة والطيران والراديو، وبين الطباعة والدعاية والسينما، وقال إن أحمد سالم عندما اتجه نحو التجارة بعد أن ترك ستديو مصر «تكررت نفس المأساة التى ينسجها بنفسه، وعلى نفسه، كل من يتولى عملاً ليس له فيه معرفة أصيلة وممارسة متينة».

بل أن زكى طليمات ينكر نجاح أحمد سالم فى رحلة الطائرة عام ١٩٣١، اذ يقول. «ولكن الحظ خانه وهو معلق فى الهواء، تحطمت الطائرة، ولكن أحمد سالم خرج منها سالماً». وهذه الفقرة من مقال زكى طليمات تلقى بظلالها على المقال كله، وتؤكد أنه تعبير عن كراهية دفينة، وربما غيره كامنة. فلو كانت طائرة أحمد سالم قد تحطمت لما استقبله رئيس مجلس الوزراء، ثم الملك ذاته. وليس من المقبول عقلا أن تكذب الصحف فى مثل هذا الموضوع.

ولعل إدراك الفنان زكى طليمات أنه تجنى على الرجل فى المقال المذكور، ما دفعه الى عدم اعادة نشر المقال فى كتابه «وجوه وذكريات» الصادر فى القاهرة عام ١٩٨١م.



آسيا ١٩٣٥



آسیا

آسيا

الشائع أن آسيا داغر من مواليد ١٩١٢ ، وعند نشر خبر وفاتها فى «الأهرام» ذكرت الجريدة إنها من مواليد ١٩٠٤[١] ، ونشر سمير نصرى إنها من مواليد عام ١٩٠٨[٢] ، وكذلك أحمد الحضرى فى كتابه «تاريخ السينما فى مصر» من واقع مقابلاته مع مارى كوينى ابنة شقيقة آسيا[٣] ، أما اسيا ذاتها فقالت عام ١٩٥٣ إنها لاتذكر تاريخ ميلادها[٤] .

يقول فريد المزاوى أن آسيا جاءت إلى القاهرة عام ١٩٢٣ بعد وفاة زوجها فى بيروت[٥] . ومن نعى الأسرة الرسمى فى «الأهرام» يتضح إنها لم تتزوج غير مرة واحدة ، وإن لها ابنة واحدة هى منى زوجة على منصور المحامى[٦] . ومعنى هذا أن آسيا جاءت إلى القاهرة ومعها ابنتها الوحيدة عام ١٩٢٣ . ومن هذا التاريخ ، ومن ملاحظة الصور الفوتوغرافية التى نشرت لها عام ١٩٢٩ ، يصبح الأرجح إن تكون آسيا من مواليد عام ١٩٠٤ .

ميلاد آسيا عام ١٩٠٨ يعنى إنها جاءت إلى القاهرة عام ١٩٢٣ وهى فى الخامسة عشرة من عمرها ورغم إمكانية الزواج المبكر وخاصة فى ذلك الوقت، إلا أنه من الصعب القبول بهجرة أرملة مسيحية مارونية من لبنان دون السادسة عشرة، أو دون الثانية عشرة إذا أخذنا برواية إنها من مواليد عام ١٩١٢. ومما يرجح صحة تاريخ ١٩٠٤ أيضا الاجماع على أن آسيا مثلت لأول مرة فى فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧، ومن المنطقى أن تمثل وهى فى الثالثة والعشرين من عمرها، وإنها أسست شركة الفيلم العربى عام ١٩٢٨، ومن المنطقى أن تؤسس شركة وهى فى الرابعة والعشرين.

وهناك إجماع على أن آسيا جاءت إلى القاهرة مع ابنة اختها مارى يونس والتى عملت معها فى التمثيل باسم مارى كوينى. ويذكر نعى الأسرة فى «الأهرام» إنها قريبة عائلتى داغر ويونس فى لبنان(٧). وينفرد أحمد الحضرى بذكر ان الاسم الحقيقى لآسيا هو «ألماظة»، وإنها جاءت القاهرة، ثم لحقت بها شقيقتها مارى وابنتيها مارى وهند ويونس، وأن هند بدورها مثلت مع اختها مارى وخالتها آسيا(٨). وقد عادت هند إلى بيروت. وتزوجت قيصر يونس الذى كان من أوائل اللبنانيين الذين احترفوا توزيع الأفلام، وكان يتولى توزيع أفلام آسيا فى لبنان وسوريا. ولعل هذا ما جعل آسيا تطلق على شركتها «شركة الفيلم العربى».

ولدت ألماظة داغر المعروفة باسم آسيا فى بلدة تنورين فى لبنان فى يوم ما ليس معروفا بعد من أيام عام ١٩٠٤، وجاءت إلى القاهرة عام



آسیا

١٩٢٣ ، ومثلت أول أدوارها في فيلم «ليلى» عام ١٩٢٧ ، وأسست «شركة الفيلم العربي» عام ١٩٢٨ . وقد عملت ممثلة ومنتجة من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٤٦ ، ثم تفرغت للانتاج بعد ذلك، وتوفيت فى القاهرة يوم ١٩٨٦/١/١٢ عن ٨٢ عاما وتمت الصلاة على جثمانها فى الكنيسة المارونية بمصر الجديدة(٩) .

بدأ الثلاثة آسيا ومارى وهند بالتمثيل معا، ولكنهن اعتزلن التمثيل الواحدة بعد الاخرى: هند، ثم آسيا، ثم مارى. وقد جربت منى ابنة آسيا التمثيل ابتداء من عام ١٩٤٥ ، ثم اعتزلت بدورها. وفى عام ١٩٤٠ تزوجت مارى من المخرج أحمد جلال، وأسسا معا «شركة أفلام جلال» وأسسا معا «ستديو جلال»، وتفرغت مارى للانتاج، وبرعت فيه مثل خالتها. وفى نفس هذه الفترة قامت آسيا بتغيير اسم شركتها من «شركة الفيلم العربى». إلى «شركة لوتس فيلم»، وربما كان هذا بسبب استقلال عمل آسيا عن مارى كوينى، وربما يرجع إلى حصول آسيا على الجنسية المصرية عام ١٩٣٣ ، ورغبتها فى التأكيد على الانتماء لمصر باختيار زهرة اللوتس الفرعونية اسما ورمزا للشركة. وكما اشهرت مارى اسلامها قبل زواجها من أحمد جلال، كذلك فعلت منى قبل زواجها من على منصور.

وقد انجبت مارى كوينى من أحمد جلال ابنهما نادر الذى تخرج فى المعهد العالى للسينما وأصبح مخرجا.

وحسب فريد المزاوى مثلت آسيا وانتجت ١٥ فيلما من عام ١٩٢٩ إلى عام ١٩٤٦ ، وانتجت دون الاشتراك فى التمثيل ٣٢ فيلما من عام

١٩٤٠ إلى عام ١٩٧١ ، وقامت شركتها بتوزيع ٣ أفلام عام ١٩٥٢ . كما عملت آسيا منتجة فنية لفيلمين من انتاج القطاع العام عامى١٩٦٩ ، ١٩٧٠(١٠).

الأفلام الـ ١٥ التى مثلتها آسيا منها عشرة مع مارى كوينى. وعشرة من اخراج أحمد جلال. وقد سبق الأفلام العشرة التى اخرجها أحمد جلال فيلم من إخراج وداد عرفى، وآخر من إخراج ابراهيم لاما، وكانت الأفلام الثلاثة الباقية هى اخر الأفلام التى مثلتها آسيا، وكلها من اخراج هنرى بركات الذى عمل مستشارا فنيا لشركة لوتس فيلم منذ عام ١٩٤٢ إلى عام ١٩٥٥ . وفى هذه الفترة ذاتها لم تمثل مارى كوينى غير ١١ فيلما منها الأفلام العشرة التى مثلتها مع خالتها من اخراج أحمد جلال، وكان الفيلم الحادى عشر من إنتاج آسيا ومن اخراجه أيضا، ولكن آسيا لم تمثل فيه.

وهذه الأفلام الـ ١٥ هى «غادة الصحراء» اخراج وداد عرفى ١٩٢٩ ، «وخز الضمير» اخراج ابراهيم لاما ١٩٣١ ، «عندما تحب المرأة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٣ ، «عيون ساحرة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٤ ، «شجرة الدر» اخراج أحمد جلال ١٩٣٥ ، «البنكنوت» اخراج أحمد جلال ١٩٣٦ ، «زوجة بالنيابة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٦ ، «بنت الباشا المدير» اخراج أحمد جلال ١٩٣٨ ، «فتش عن المرأة» اخراج أحمد جلال ١٩٣٩ ، «زليخة تحب عاشور» اخراج أحمد جلال ١٩٤٠ . وهذه هى الأفلام العشرة التى اشتركت آسيا فى تمثيلها مع مارى كوينى، ثم جاءت الأفلام الخمسة التى لم تشترك فيها مارى، وهى «امرأة خطرة»



آسيا



آسيا

اخراج أحمد جلال ١٩٤١ ، «العريس الخامس» اخراج أحمد جلال ١٩٤١ ، «المتهمة» اخراج هنرى بركات ١٩٤٢ ، «أما جنان» اخراج هنرى بركات ١٩٤٤ ، وأخيرا «الهانم» اخراج هنرى بركات ١٩٤٦ .

ومن المؤسف أن الأفلام الـ ١٥ للممثلة آسيا سواء الصامت منها أم الناطق ليس لها وجود معروف. بل أننا لانعرف على وجه اليقين كم منها صور صامتا، وكم منها صور ناطقا. والاستثناء الوحيد على صعيد المعلومات الموثقة ما جاء فى كتاب أحمد الحضرى عن فيلم «غادة الصحراء»، والاستثناء الوحيد على صعيد الوجود الفيلمى «العريس الخامس» الذى شاهدته فى التلفزيون المصرى يوم ١٦ نوفمبر عام ١٩٧٩ . وكان عرضه بمناسبة أن هذا اليوم هو تاريخ العرض الأول لفيلم «ليلى» فى القاهرة عام ١٩٢٧ .

يروى «العريس الخامس» قصة أرملة ثريه هى بهيرة هانم (آسيا) التى يتنافس على الزواج منها أربعة أشخاص (يقوم بالأدوار بشارة واكيم وعباس فارس وفؤاد شفيق ومحسن سرحان)، ولكنها تكتشف أن كل منهم يسعى للزواج منها من أجل ثروتها. تذهب بهيرة هانم إلى قصرها الريفى حيث نرى الفلاح الذى يرفض استغلال ثروة زوجته، فتقول تعليقا على ذلك لوصيفتها عليه (ثريا فخرى) ان «الريف جميل وهادىء وما فيهوش تفكير» .

ثم تذهب بهيرة هانم للاستجمام فى الاقصر، وهناك تلتقى بشاب فقير يدعى جعفر (حسين صدقى) فتدعى امامه أنها وصيفة بهيرة هانم. ويبدأ كلا منهما فى التعبير عن رفضه لعالم الأغنياء كما فى الحوار التالى:

هى: ربنا مايحكمش على حد بالغنى

هو: أمين يارب.

وتبدو السعادة كل السعادة فى تناول الفول فى أحد المطاعم الشعبية. وكما يغنى الفلاحين فى الريف فرحة بوصول سيدة القصر، يغنى الصعايدة فى الاقصر فرحة بالفول.

وتتوثق العلاقة بين بهيرة هانم والشاب الفقير، ولكنها تكتشف أنه جعفر بك الثرى الكبير، وأنه مثلها كان يمثل دور الشاب الفقير حتى يجد المرأة التى تحبه من أجل ذاته لا من أجل ماله.

يتميز سيناريو الفيلم بالتتابع المنطقى المحكم، ولكنه يتسم بالتبسيط والشرح والتوضيح على نحو لايدع للمتفرج أى فرصة للتفكير أو إعمال الخيال. ويتميز الاخراج فى المشاهد الخارجية (مشاهد الحب بين اثار الاقصر والنزهة فى قارب على النيل وعلى الكورنيش)، ولكن الفيلم فى مجموعة نموذج للرؤية الساذجة للمجتمع المصرى والحياة الانسانية بصفة عامة، والبعيدة كل البعد عن حقيقة المجتمع وحقيقة الحياة. فالريف ليس هادئا وليس جميلا رغم الفقر، وعدم التفكير لايقترن بالهدوء والجمال، وإنما يقترن بالبلاده. وإذا كان من المحتمل أن يكون الثراء نقمة، فالمؤكد أن الفقر ليس نعمة. إنه فيلم يواسى الفقير على فقره فى أحسن الأحوال، ويقطع بأنه ليس فى الامكان أحسن مما هو كائن.

ونحن لا نتناول الفيلم مقارنة مع الأفلام التى نعاصرها، وإنما مع أفلام عصره، سواء فى مصر أم فى العالم. ففى عام ١٩٤١ عندما

عرض الفيلم، أو حتى فى عام ١٩٤٠ إذا كان قد إنتج عام ١٩٤٠ وعرض عام ١٩٤١ كانت السينما المصرية فى ذروة مرحلة ستديو مصر الذى بدأ انتاجه عام ١٩٣٥ ، وهى من مراحل الازدهار الكبرى فى تاريخها. وربما ما يفسر سذاجة «العريس الخامس» أن مخرجه كان قد عاصر واشترك فى الافلام الصامتة الأولى فى نهاية العشرينيات، ولم يستطع التخلص من أساليب هذه الأفلام، أما أسباب القصور الفنى والفكرى للأفلام العربية الصامتة رغم أنها بدأت والسينما الصامتة فى أوج ازدهارها فى أوروبا والولايات المتحدة فهى أسباب كثيرة ليس هذا مجال الخوض فيها بالتفصيل، ولكنها ترجع بصفة عامة إلى المناخ الثقافى السائد آنذاك فى مصر والدول العربية الأخرى، وخاصة بالنسبة إلى فن السينما.



هوامش :

* (١) الاهرام ١٣/١/١٩٨٦.

* (٢) النهار ٢٠/١/١٩٨٦.

* (٣) «تاريخ السينما فى مصر» ١٩٨٩.

* (٤) «الكواكب» ٢٧/١/١٩٥٣.

* (٥) «السينما والناس» أغسطس ١٩٨٢.

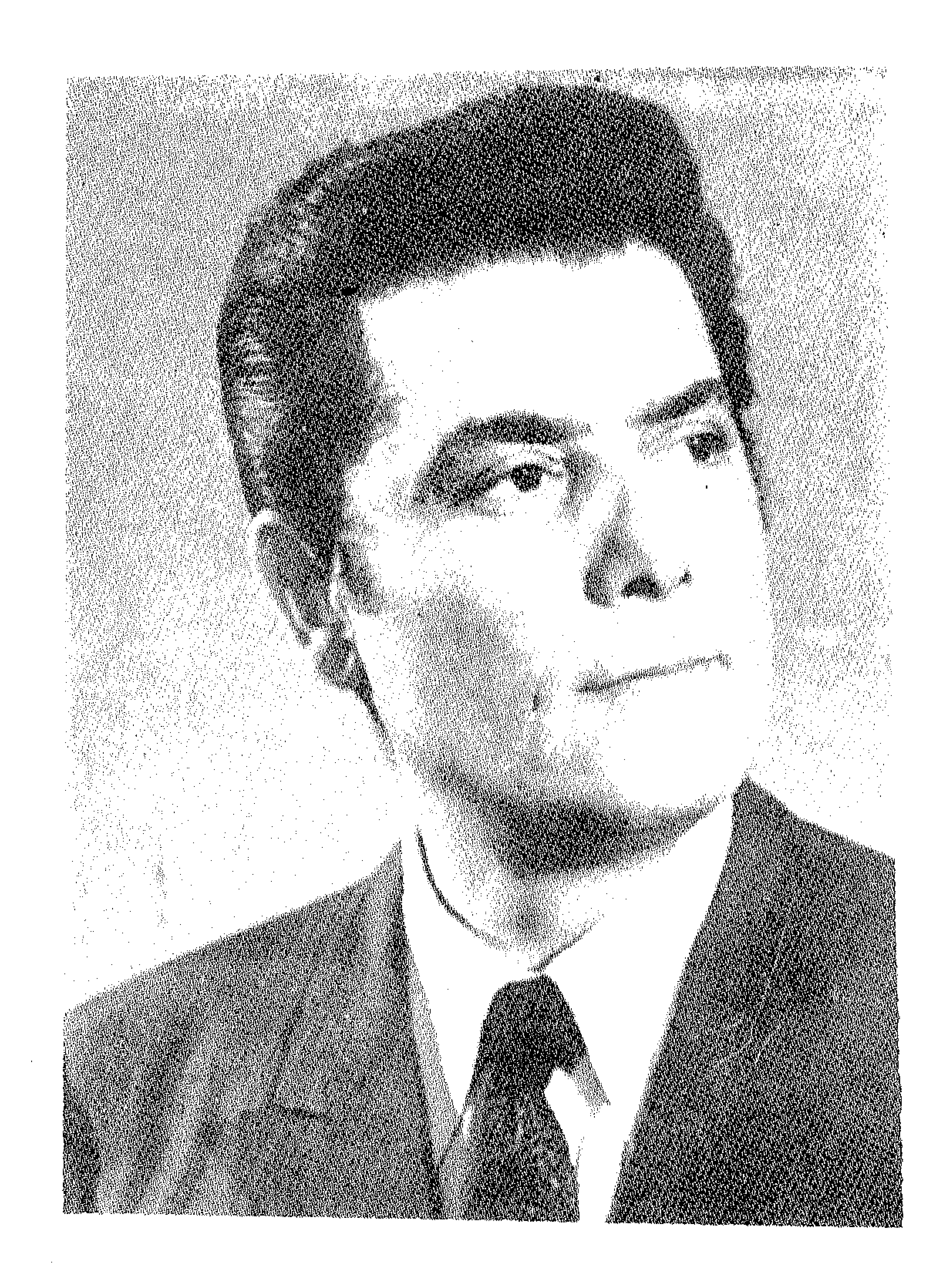
* (٦) الاهرام ١٣/١/١٩٨٦.

* (٧) المرجع السابق.

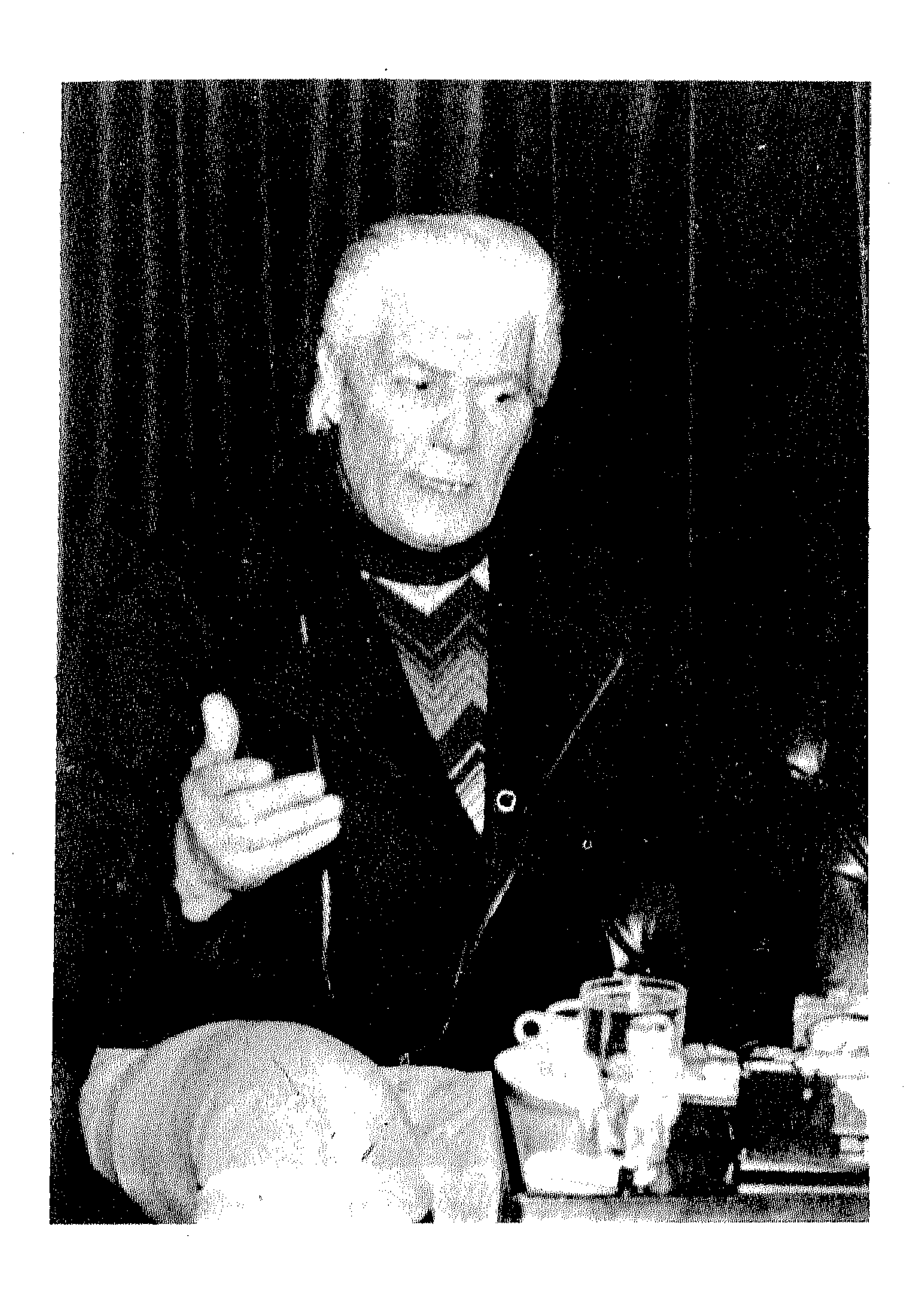
* (٨) «تاريخ السينما فى مصر» ١٩٨٩.

* (٩) الأهرام ١٣/١/١٩٨٦.

* (١٠) «السينما والناس» أغسطس ١٩٨٢.



شكري سرحان ١٩٥٥



شكرى سرحان ١٩٩٥

شكرى سرحان

توفى شكرى سرحان (١٢/٣/١٩٢٥ - ٢٠/٣/١٩٩٧) بعد أسبوع واحد من عيد ميلاده الثانى والسبعين، وبعد نصف قرن من تخرجه فى معهد التمثيل عام ١٩٤٧، وكان ضمن افراد الدفعة الأولى فى المعهد الذى أسسه زكى طيلمات عام ١٩٤٣. ويعتبر شكرى سرحان من كبار نجوم السينما فى مصر فى عصرها الذهبى فى النصف الثانى من الخمسينيات. ولمدة عشرين سنة منذ عام ١٩٥٥ كان اسمه على ملصق الفيلم يعنى ان الفيلم قد نجح حتى قبل ان يعرض.

ولد محمد شكرى الحسينى فى قرية الغار بمحافظة الشرقية بمصر، ورحل إلى القاهرة مع أسرته فى صباه حيث أقاموا فى حى السيدة زينب. ومن بين أخوته الذكور الثلاثة صلاح الذى يكبره سنوات قليلة، والذى سبقه إلى عالم التمثيل، وكان من نجوم المسرح، وتوفى فى

شبابه، وسامى أصغر الذكور، والذى أصبح ممثلاً بدوره، وإن لم يصل إلى مرتبة صلاح كنجم مسرحى، أو شكرى كنجم سينمائى. تزوج شكرى مرتين، الأولى من الراقصة هيرمين وطلقا من دون إنجاب، والثانية من نورمان عباس عوف وعاشا حياة عائلية مستقرة وأنجبا يحيى وصلاح. أما يحيى فقد أصبح من رجال الأعمال وتزوج وأنجب كريم أول أحفاد شكرى، وأما صلاح فيعمل مذيعاً فى شبكة أوربت التليفزيونية.

بدأ شكرى سرحان حياته الفنية على المسرح منذ كان طالباً فى المدرسة الثانوية حيث دربه خبير التمثيل المعروف أحمد البدوى، ثم أثناء دراسته فى معهد التمثيل حيث تلقى العلم على يدى مؤسسه وعميد التمثيل العربى زكى طليمات. ورغم اشتراكه فى تمثيل العديد من المسرحيات وتمثيليات الراديو، ثم التليفزيون بعد ذلك، إلا أن نجاحه الحقيقى كان فى السينما. وبينما لا تزيد أعمال شكرى سرحان المسرحية والاذاعية عن عشرين عملاً، تصل أفلامه إلى ١٥٠ فيلماً.

حسب الكتاب الصادر عن المهرجان القومى عام ١٩٩٤ بمناسبة تكريم الفنان اشترك شكرى سرحان فى تمثيل ١٤٧ فيلماً أولهما «نادية» إخراج فطين عبد الوهاب عام ١٩٤٨، وآخرها «الجبلاوى» اخراج عادل الاعصر عام ١٩٩١، والذى ظل أخر افلامه حتى وفاته. أعد الفيلموجرافيا المنشورة فى ذلك الكتاب الباحث مصطفى شفيق، ولم ينس فيلم شكرى سرحان التليفزيونى الوحيد «الاب الشرعى» عام

١٩٨٨ ، وذكره فى هامش أخير. وإذا اضفنا الفيلم المصرى الايطالى المشترك «ابن كليوباتره»، والفيلم التليفزيونى الايطالى الذى اخرجه روبوتو روسيلليني عن الحضارة المصرية القديمة وصوره فى مصر، وكلا الفيلمين فى الستينات، تصبح افلام الفنان ١٥٠ فيلما.

ومن المؤسف أن الكتاب التذكارى الصادر عن الفنان فى المهرجان القومى الذى تنظمه وزارة الثقافة والذى يحمل اسم عبدالله أحمد عبد الله ومصطفى شفيق لم يتضمن قائمة المسرحيات أو تمثليات الراديو والتليفزيون التى اشترك فى تمثيلها شكرى سرحان، كما لا يتضمن أية معلومات عن حياته الخاصة.

ولد شكرى سرحان «نجماً» يتمتع بكل صفات النجم السينمائى من وسامة وجاذبية وحضور طاغ، فضلاً عن دقة الملامح والطول والوزن المناسبين والصوت القوى. وفى سنوات التعليم تدرب شكرى جيداً على كيفية التعبير بوجهه وحركة جسده، وكيفية استخدام الازياء والماكياج فى تجسيد الشخصيات المختلفة. كما عرف كيف يطور فنه، ويستفيد من كبار مخرجى الافلام المصرية الذين عمل معه، وخاصة هنرى بركات وكمال الشيخ ويوسف شاهين وتوفيق صالح، والراحلين صلاح أبو سيف وعز الدين ذو الفقار وحسن الامام وغيرهم. وما يميز شكرى سرحان عن نجوم عصره مثل كمال الشناوى وأحمد مظهر، والراحلين عماد حمدى ورشدى اباظة، انهم كانوا جميعاً من ابناء المدن، اما هو فكان أول نجم سينمائى من ابناء الفلاحين العاديين.

ملامح شكرى سرحان هى ذات الملامح التى نراها للفلاحين المصريين فى رسوم الفراعنة على جدران المعابد القديمة، ونظرة عينية التى تجمع بين الصلابة والحزن الدفين هى ذات النظرة السائدة بين الفلاحين المصريين حتى اليوم. ولذلك لم يكن من الغريب أن ينجح فى اداء الفلاح على نحو لا مثيل له بين كل نجوم السينما فى مصر منذ اختاره يوسف شاهين لتمثيل دور الفلاح فى «ابن النيل» عام ١٩٥١ . ولم يكن من الغريب ان يلقب بـ«ابن النيل» منذ ذلك الحين. ولم يكن من الغريب ان يختاره روسيلليني من بين كل الممثلين ليقوم بدور المهندس الذى صمم هرم خوفو الاكبر فى فيلمه عن الحضارة الفرعونية. بل انه اقرب الممثلين شبهاً بالراحل احمد مرعى الذى اختاره الراحل شادى عبدالسلام لتمثيل دور الفلاح فى فيلميه «المومياء» و«الفلاح الفصيح».

ومثل كل فلاح كان شكرى سرحان قنوعاً وراضياً ومتوكلاً على الله سبحانه وتعالى، بل كان أقرب إلى المتصوفين فى السنوات العشر الاخيرة من حياته. ومثل كل فلاح ايضاً كان شديد الاعتزاز بوطنه ونفسه وعمله، يؤمن بما يؤمن به اغلب الناس الذين ينتمى إليهم، ويدافع عن الفقراء والمظلومين الذين نشأ بينهم فى آغلب افلامه. انه نجم السينما الوحيد فى مصر الذى اشترك فى مظاهرات ٩ ، ١٠ يونيو بعد هزيمة الجيش المصرى ١٩٦٧ ، ومن النجوم القلائل الذين رفضوا الذهاب إلى بيروت عندما تأزمت أوضاع السينما فى مصر اواخر الستينات وأوائل السبعينات.

ومن بين الـ ١٥٠ فيلماً التى مثلها شكرى سرحان هناك ٥٠ فيلم على الأقل من الافلام الهامة والمتميزة فى تاريخ السينما المصرية، وهى نسبة جيدة نادراً مايحققها اى ممثل او ممثلة فى مصر أو فى اى بلد اخر. وكما عمل مع أغلب المخرجين الكبار، اشترك فى التمثيل مع أغلب النجوم الكبار مثل فاتن حمامة وماجدة وشادية ومريم فخر الدين وهدى سلطان وصباح وسميرة احمد ولبنى عبدالعزيز وسعاد حسنى وتحية كاريوكا وغيرهن. والعديد من الشخصيات التى مثلها شكرى سرحان كانت من ابداع كبار الكتاب مثل نجيب محفوظ ومحمود تيمور ويوسف السباعى وامين يوسف غراب واحسان عبدالقدوس ويحيى حقى ويوسف ادريس إلى جانب شخصية قيس فى مسرحية احمد شوقى «مجنون ليلى» وراسكولينكوف فى رواية دستويفسكى «الجريمة والعقاب».

قام شكرى سرحان بدور الفلاح لأول مرة فى فيلم «ابن النيل» كما ذكرنا، وبعد ذلك مثل نفس الدور فى أفلام «شباب امرأة» اخراج صلاح ابو سيف و«أرضنا الخضراء» اخراج أحمد ضياء الدين عام ١٩٥٦، و«جفت الامطار» اخراج سيد عيسى و «الزوجة الثانية» اخراج صلاح ابو سيف عام ١٩٦٧، و«حادثة شرف» اخراج شفيق شامية عام ١٩٧١، و«النداهة» اخراج حسين كمال عام ١٩٧٥. فى «ابن النيل» و«شباب امرأة» و«النداهة» كان الفلاح الذى تجتذبه المدينة كشاب طائش، أو طالب أزهرى، أو للعمل كحارس فى عمارة كبيرة. أما فى الأفلام الأخرى فهو الفلاح فى القرية الذى يقاوم الأقطاع فى الاربعينات

«أرضنا الخضراء» و«الزوجة الثانية» أو يزرع الأرض الصحراوية فى الوادى الجديد «جفت الأمطار»، أو يعانى الجهل وجمود التقاليد «حادثة شرف».

ولكن دور الفلاح لم يكن الدور الذى صنع نجومية شكرى سرحان، وهو أمر منطقى لأن غالبية دور العرض السينمائى فى مصر وفى الدول العربية الأخرى فى المدن الكبرى، وإنما الأفلام التى مثل فيها دور الشاب العصرى ابن المدينة، وأولها ثلاثية حسن الامام الميلودرامية عن الناس (أنا بنت ناس وأسرار الناس عام ١٩٥١، وقلوب الناس عام ١٩٥٤ وكلها مع فاتن حمامة)، وميلودراما «بياعة الخبز» اخراج حسن الامام عام ١٩٥٣ مع شادية وماجده، و«موعد مع الحياة» فى نفس العام اخراج عز الدين ذو الفقار مع فاتن وشادية، و«أرحم دموعى» اخراج هنرى بركات عام ١٩٥٤ مع فاتن، و«شاطئ الذكريات» اخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٥٥ مع شادية.

وإذا كان النصف الأول من الخمسينات قد شهد مولد النجم شكرى سرحان، فقد شهد النصف الثانى من ذلك العقد مولد الممثل الفنان فى أفلام «رنة الخلخال» اخراج محمود ذو الفقار عام ١٩٥٥ حيث قام بدور عامل المخبز الشاب الذى يتبادل الحب مع الزوجة الصغيرة (مريم فخر الدين) لمالك المخبز الكهل (عبدالوارث عسر)، و«درب المهابيل» اخراج توفيق صالح فى نفس العام حيث قام بدور العجلاتى الشاب الذى يحلم بالخروج من دائرة الفقر والزواج من فاتنه الحاره (برلنتى عبدالحميد).

وفى عام ١٩٥٦ يقدم شكرى سرحان ثلاثة أدوار مختلفة تماما: الطالب الريفى الذى يدرس فى الأزهر فى «شباب امرأة»، والضابط الطيار فى «شياطين الجو» اخراج السيد بدير، والفلاح الذى يواجه الاقطاع فى «أرضنا الخضراء».

ويصل شكرى سرحنا إلى ذروه النضج فى الأعوام الثلاثة الأخيرة من الخمسينات. ففى عام ١٩٥٧ يحقق أحد أحلامه القديمه منذ كان طالباً فى المعهد بتمثيل دور راسكولينكوف فى «الجريمة والعقاب» اخراج ابراهيم عماره، وهو من أهم الأفلام المصرية التى أعدت عن روايات أجنبية. ويمثل مع عز الدين ذو الفقار ثلاثة أفلام، «بور سعيد» عن تأميم القناة والعدوان على مصر، و«طريق الأمل» مع فاتن حمامه، و«ورد قلبى» عن رواية يوسف السباعى حيث مثل دور ضابط الجيش الذى اشترك فى قيام ثورة يوليو ١٩٥٢، وهو الفيلم الذى أصبح الرواية «الرسمية» السينمائية عن الثورة. وقد نال شكرى سرحان وسام الجمهورية فى عيد العلم عام ١٩٦٥ من الرئيس الراحل جمال عبدالناصر، وكان الوسام عن جميع أدواره، وخاصة دوره فى «رد قلبى».

وفى عام ١٩٥٨ يقدم شكرى سرحان أحد أهم أدواره فى فيلم «امرأة فى الطريق» اخراج عز الدين ذو الفقار، وهو دور الشباب المدلل ضعيف الشخصيه الذى يخضع لامرأة لعوب تهوى أ خيه الأكبر القوى (هدى سلطان ورشدى أباظة). ومن المعروف أن الدور الذى عرض على شكرى كان دور رشدى اباظة، ولكنه بمزيج من طموح الفنان

الذى يسعى إلى التجويد ويرفض أن يسجن فى أدوار محددة، وقوة النجم الذى يستطيع أن يختار، فضل أن يمثل دور الاخ الضعيف. وفى العام التالى مباشرة يعود شكرى إلى دور الثورى، ولكنه هنا صحفى يمهد للثوره فى فيلم «أنا حرة» اخراج صلاح أبو سيف عن رواية احسان عبدالقدوس التى يروى فيها اصداء من سيرته الذاتيه. وقد مثل الدور امام لبنى عبدالعزيز التى أصبحت رمز الفتاة المصرية الجديدة بعد الثورة.

تبدأ الستينات بتحقيق الفنان لحلم قديم من أحلامه أيضاً مثل دور راسكولينكوف، وهو تمثيل دور قيس فى مسرحية أحمد شوقى «مجنون ليلى» فى فيلم «قيس وليلى» اخراج أحمد ضياء الدين أمام ماجده. كان شكرى يفتقد التمثيل باللغة العربية منذ تخرجه فى فى المعهد، وقد أجاد الدور وحصل على شهادة تقدير من لجنة تحكيم أول مهرجان دولى للسينما عقد فى مصر عام ١٩٦٠ (المهرجان الآسيوى الافريقى للسينما). ومع توفيق صالح يقدم فى ذلك العقد «صراع الابطال» عام ١٩٦٢، و«المتمردون» عام ١٩٦٨، ومع كمال الشيخ «اللص والكلاب» عام ١٩٦٣ عن رواية نجيب محفوظ، ثم رائعتى يحيى حقى «البوسطجى» اخراج حسين كمال و«قنديل ام هاشم» اخراج كمال عطيه ١٩٦٨ فضلاً عن «الزوجة الثانية» مع صلاح ابو سيف عام ١٩٦٧.

فى هذه الأفلام يصل شكرى سرحان إلى مرحلة العالمية، بمعنى أن اداءه يثبت للمقارنة مع اداء أى ممثل كبير فى العالم: فى دور الطبيب الذى يقاوم الجهل فى الريف (صراع الابطال)، والمريض/ المعتقل فى

الصحراء الذى يثور ضد القهر (المتمردون)، واللص الذى يصبح ضمير المجتمع (اللص والكلاب) ، وساعى البريد الفقير ابن المدينة الذى يجد نفسه محاصراً بتقاليد التخلف غير الانسانية فى الصعيد (البوسطجى)، وابن السيد ة زينب فى القاهرة ذات الألف مئذنه الذى يتلقى العلم فى اوربا، ويعود ليصطدم بالواقع (قنديل ام هاشم)، وهو ربما الفيلم الوحيد فى تاريخ السينما المصرية الذى يتناول الصدام بين الشرق والغرب فى القرن العشرين، ويدعو للتلاقح بين الحضارات.

وإذا كانت السبعينات قد شهدت بداية أفول شكرى سرحان النجم، إلا انه ظل محافظاً على مستوى الاداء فى الأفلام القليلة نسبياً التى مثلها فى ذلك العقد، ومحافظاً على مستوى الأفلام التى يقبل التمثيل فيها، واهمها «شئ فى صدرى» اخراج كمال الشيخ عام ١٩٧١ عن رواية احسان عبد القدوس حيث قام بدور الموظف الاخلاقى الذى يطارد باستقامتة ونبله المليونير صاحب العمل وكأنه شبح يقض مضجعه، و«زائر الفجر» اخراج ممدوح شكرى عام ١٩٧٥ الذى كان بمثابة صرخة احتجاج على الواقع المصرى فى بداية السبعينات، و«عودة الابن الضال» اخراج يوسف شاهين عام ١٩٧٦ الذى كان بدوره صرخة أخرى عن الواقع المصرى والعربى فى نفس هذه الفترة. اما فى الثمانينات فقد كانت أهم ادوار الفنان دوره فى فيلم «ليلة القبض على فاطمة» اخراج هنرى بركات ١٩٨٤ امام فاتن حمامة.

كان شكرى سرحان يؤمن بثورة يوليو، ولكنه كما قام بالتمثيل فى الأفلام التى تمجد الثورة مثل «أرضنا الخضراء» و«رد قلبى» و«أنا حرة»

فى الخمسينات، قام بالتمثيل فى الأفلام التى تنعى هذه الثورة مثل «زائر الفجر» و «عودة الابن الضال» و «ليلة القبض على فاطمة» فى السبعينات والثمانيات. وقد يبدو ذلك نوع من التناقض فى موقفه السياسى، أو خضوعاً للمقولة السائدة بين الممثلين بان الممثل يمثل ولا علاقة له بالموقف الفكرى للفيلم، وهى المقولة التى رفضها دائماً، وخاصة عندما اصبح نجماً كبيراً قادراً على اختيار ادواره والتحكم فى مسيرته الفنيه. ولكن تفسير قيام الفنان بالتمثيل فى أفلام الخمسينات التى تمجد الثورة وأفلام السبعينات والثمانيات التى تنعيها ما كشف عنه الواقع فى الستينات وخاصة بعد هزيمة يونيو والتى كانت تعنى فشل ثورة يوليو.

شكرى سرحان من الممثلين العرب القلائل الذين لا نستطيع أن نقيم أسبوعاً لأهم أفلاهم، وإنما شهر كامل يتضمن ٣٠ فيلماً تمثل جانباً كبيراً من تطور السينما فى مصر فى النصف الثانى من القون العشرين الميلادى، وحركة التاريخ فى مصر والعالم العربى فى نفس الفترة. وقد نال الفنان العديد من الجوائز وشهد الكثير من مظاهر التكريم، ولكن أكبر تكريم حصل عليه أنه كان أ ول ممثل تتحول جنازته إلى جنازة شعبية اشترك فيها أ كثر من خمسة الاف من المواطنين العاديين.



كاميليا ١٩٥٠



كاميليا

كاميليـا

خلال أربع سنوات من ١٩٤٧ إلى ١٩٥٠ وصلت كاميليا إلى القمة فى السينما المصرية، وأصبحت من كبار النجوم، ثم احترقت فى حادث طائرة، وتحولت إلى اسطورة لاختلاف الناس حول كل شىء عن حياتها، بل وعن موتها أيضا. ولكن الشىء المؤكد انها دخلت تاريخ مصر ولن تخرج منه بسبب علاقتها مع الملك فاروق آخر ملوك مصر.

وربما ليس من الغريب أن ترتبط سيرة كاميليا بسيرة أحمد سالم الذى اكتشفها وقدمها للسينما، كما ترتبط حياة أحمد سالم بحياة أسمهان باعتباره آخر أزواجها. فأسمهان تحولت إلى اسطورة، وكذلك أحمد سالم. وقد ماتت أسمهان فى حادث السيارة الشهير عام١٩٤٤، ومات أحمد سالم عام ١٩٤٩ ،وقيل تأثرا بالرصاصة التى أصابت رئته عندما حاول قتل أسمهان قبل موتها بأيام. أما كاميليا فماتت فى حادث سقوط طائرة أمريكية عام ١٩٥٠ وهى فى الحادية والعشرين من عمرها.

تقول والدة كاميليا أن ابنتها من مواليد ١٩٢٩/١٢/١٣ فى مذكراتها المنشورة فى «أخبار اليوم» عام ١٩٥٦، وتقول أولجا لويس ابنور أنها مصرية من أم ايطالية وأب فرنسى، وانها ولدت فى الاسكندرية، وتزوجت ثلاث مرات الأولى من مصرى وأنجبت منه ابنها الأول، والثانية من مغربى وأنجبت منه ابنها الثانى، والثالثة من يهودى يونانى اسمه فيكتور كوهين وأنجبت منه ابنتها الوحيدة ليليان التى أطلق عليها أحمد سالم اسم كاميليا عندما قدمها للسينما عام ١٩٤٦.

كاميليا اذن من مواليد ١٩٢٩، وهذا واضح من صورتها فى أفلامها أيضا، ولكن عائشة صالح مثلا فى «المصور» يوم ١٩٩١/١١/١٥ تقول أن كاميليا من مواليد سنة ١٩١٩. ويقول عرفة عبده على فى «الهلال» عدد مايو ١٩٩٠ أن والد كاميليا ليس فيكتور كوهين، وإن أمها حملت بها سفاحا من تاجر ايطالى مسيحى كان يقيم فى البنسيون الذى تديره فى الاسكندرية، وأن التاجر الإيطالى أفلس وهرب إلى روما، وأن فيكتور كوهين كان من زبائن البنسيون، وهو الذى وافق على تسجيل الفتاة بأسمه تجنباً للفضيحة. والغريب أن عرفه عبده على يبدأ قصته بكلمة «والثابت» أن كذا وكذا.

تقول إولجا لوس ابنور فى مذكراتها أنها أرادت أن تكون ابنتها مسيحية مثلها، وليست يهودية على ديانة والدها، فأنتهزت فرصة سفره، وعمدتها فى الكنيسة الكاثوليكية، وقد أجمعت كل الصحف المصرية بالفعل أن الصلاة على جثمان كاميليا تمت فى أحدى الكنائس



كاميليا

الكاثوليكية فى حى مصر الجديدة بالقاهرة. وبينما تقول الأم فى مذاكراتها أن والد كاميليا توفى عام ١٩٣٧، تذكر بعض المصادر الأخرى عن حياة كاميليا أن والدها هاجر إلى قبرص، وأنها كانت تذهب لزيارته وهى نجمة سينمائية مشهورة.

لقد رويت حياة كاميليا فى الصحف والمجلات كثيراً لأنها سطعت كالشهاب، ومثلت خلال أربع سنوات ١٦ فيلما مصريًا، ومسرحية مصرية واحدة، وفيلماً بريطانياً واحداً، وأصبحت من أشهر نجوم السينما المصرية وأكبرهن أجراً. وكان من الطبيعى وجمالها هو سر نجاحها أن تلفت أنظار نجوم السينما ونجوم الصحافة والمجتمع. فيتنافس على حبها أحمد سالم ويوسف وهبى وأنور وجدى وغيرهم، وكذلك الصحفى محمد السيدشوشه وقيل أيضًا الصحفي والشاعر كامل الشناوى وغيرهم. وربما كان من الطبيعى أيضًا أن تلفت نظر الملك فاروق عاشق النساء الكبير.

الجاسوسة اليهودية

كاميلياكما يصفها زكى طليمات فى كتابة «وجوه وذكريات» عام ١٩٨١ فتاة بسيطة ساحرة الجمال اتمت تعليمها الثانوى فى مدرسة أجنبية بالإسكندرية حيث أكتشفها أحمد سالم (لايذكره طليمات بالاسم) وجاء بها إلى القاهرة عام ١٩٤٦ وهى فى السابعة عشر من عمرها. وتجمع كل المصادر على أن أحمد سالم كان ينوى تقديمها فى فيلم من انتاجه وأخراجه، ولكن يوسف وهبى عرض عليه ثلاثة آلاف جنيه لكى يقدمها فى فيلم «القناع الأحمر» وكان أول أفلامها عام ١٩٤٧.

ويقول زكى طليمات أن كاميليا الفقيرة عندما وجدت المال يجرى بين يديها أسرفت فى انفاقه، وأسرفت فى كل شىء حتى أصيبت بمرض السل وهى فى العشرين من عمرها.

ومن مظاهر أسراف كاميليا كرد فعل لأيام الفقر الأول السفر إلى روما لشراء الملابس والمجوهرات، وخاصة أنها تعرف الأنجليزية والفرنسية أكثر مما تعرف العربية. وقيل أيضًا أنها أدمنت المخدرات ولذلك أصيبت بالسل. وما يروى عن حياة كاميليا فيه الكثير من المبالغات المعتادة فى كل الروايات عن حياة النجوم، وخاصة عندما يموتون فى ذروة الشهرة والشباب مثل مارلين مونرو أو جيمس دين. ومما يروى عن كاميليا أنها رفضت اقامة علاقة غرامية مع أحد كبار الصحفيين الذين بهرهم جمالها، فما كان منه الا أن أطلق أشاعة أنها جاسوسة يهودية لحساب الحركة الصهيونية فى فلسطين.

كان كل شىء مهيئاً لقبول مثل هذه الفكرة. فوالدها يهودى وهى لا تعرف العربية جيداً، ويطلق المصريون على كل من لا يعرف العربية كلمة خواجة أى أجنبى ولو كان مصرياً لسابع الجدود، وهى تسافر كثيراً، وتسرف فى أنفاق المال، والأهم من كل هذا أنها على علاقة مع الملك فاروق، ومتى، عشية وأثناء وبعد حرب فلسطين عام ١٩٤٨، والتى أنتهت بهزيمة مصر وكل الدول العربية وأنشاء الكيان الصهيونى.

والأرجح أن تكون والدة كاميليا على حق وهى تذكر أن والد أبنتها توفى عام ١٩٣٧، فليس هناك ما يدعوها إلى الكذب فى هذا الصدد. أما لماذا قال من قال أنه كان لايزال حيًا فى قبرص، وأن ابنته كانت

تزوره هناك، فذلك حتى تكتمل فكرة الجاسوسية اليهودية، وخاصة أن هناك أجماع على أن الملك فاروق قضى أجازة مع كاميليا فى قبرص، وكان يستعد لقضاء الأجازة الثانية معها في فرنسا، وسافر بالفعل إلى دوفيل على أن تلحق به، ولكن الطائرة سقطت بعد أقلاعها من مطار القاهرة. وقد كان نشر مسألة «الجاسوسة اليهودية» فى حكايات الصحفيين عن كاميليا من باب القيل والقال حتى نشرها الدكتور محمود متولى أستاذ التاريخ فى مجلة «الوطن العربى» فى باريس فى ١٩٨٥/٩/٢٧.

يتحدث الدكتور محمود متولى عن «الدور الذى لعبته كاميليا كواحدة من جواسيس الحركة الصهيونية»، ويقول أنه يضعه لأول مرة أمام القارىء «بالاستناد إلى الوثائق التاريخية». يقول الدكتور متولى «لقد كانت كاميليا بحكم اتصالها بالملك مزودة ببعض التعليمات المحددة من الوكالة اليهودية فى تل أبيب، وكان فى استطاعتها السفر فى أى وقت تحت ستار عملها ككمثلة فى السينما. وكانت قبرص هى مركز اللقاء مع عملاء الوكالة. ولانستبعد أن يكون هجوم الجيوش العربية معروف للصهاينة من خلال أمثال كاميليا فى المنطقة العربية، كما لا نستبعد أن تكون أخبار سير العمليات القتالية التى كانت تحت بصر فاروق بصفته القائد الأعلى للجيش، ويحمل رتبة الماريشالية تصل إلى كاميليا التى ظلت على علاقة بفاروق أكثر من ثلاث سنوات من ١٩٤٦ إلى نهاية ١٩٤٩». وقد قرأت مقال الدكتور متولى أكثر من مرة بحثا عن «الوثائق التاريخية» التى يشير إليها، فلم أجد أى منها. وكل المراجع عن حياة الملك فاروق تؤكد انه التقى مع كاميليا فى



كاميليا

قبرص بالفعل كما سبق أن ذكرنا، ولكن ما هى الوثائق التى تؤكد هذه القصة.

لاشك أن موت كاميليا فى حادث الطائرة كان من عوامل تأكيد فكرة «الجاسوسة اليهودية» بعد موتها. وخاصة أن الناس كانوا لايزالوا يتذكرون حادث أسمهان قبل ست سنوات، وكان الكل يعرف أنها تعاونت مع المخابرات البيطانية (وقيل الفرنسية، والألمانية أيضا من الناحية الأخرى، بل والصهيونية كذلك)، وكان البعض يؤكد أن الحادث مدبر بواسطة أجهزة المخابرات. وفيما يتعلق بموت كاميليا قيل ان الملك فاروق هو الذى أمر باسقاط الطائرة، وقيل جهات مصرية أرادت الحيلولة بين لقاء كاميليا والملك دوفيل، فما الغريب أن يقال أيضا أو وراء الحادث المخابرات الصهيونية بعد أن استنفذت أغراضها من كاميليا.

يؤكد هيوج ماكليف فى كتابه «الملف السرى للملك فاروق» الذى ترجمه أحمد فوزى عطا الله عام ١٩٧٧ أن الملك أصيب بالذهول عندما بلغه مصرع كاميليا من شدة وقع المفاجأة. وقد نشر الصحفى الكبير محمد حسنين هيكل خبر موت كاميليا فى «أخبار اليوم» فى ١٩٥٠/٩/٢ كالتالى «بدأت قصة الرحيل فى الساعة الثانية عشر والنصف صباح يوم الخميس ١٩٥٠/٨/٣١ بهبوط طائرة تى دبليو ايه، وقد ركبت كاميليا مع ستة ركاب من مطار القاهرة، وأقلعت من المطار، وكان آخر اتصال لها عن طريق اللاسلكى فى الساعة الواحدة والنصف صباحا، وانقطعت الأخبار بعد ذلك، وسقطت الطائرة وسط

الحقول وتفحمت الجثث. وقد قرر الطبيب الشرعى الذى عاين جثة كاميليا أن سبب الوفاة كان الجروح النارية، وماصحبها من صدمة عصبية وكسور فى عظام الساقين».

وإذا كان من المحتمل أن تكون كاميليا قد أدمنت المخدرات فالأرجح أنها لم تصب بالسل، ولو قال ذلك زكى طليمات فى كتابه. والارجح انه وكل من عرفها من الفنانين والادباء، كانوا يعيشون اجواء «غادة الكاميليا» ميلودراما الكسندر دوماس المشهورة حيث تصاب البطلة بائعة الهوى بالسل فى النهاية، والتى مثلت فى المسرح والسينما فى مصر عشرات المرات.

ان من غير المعقول ان لايعرف الملك مرض كاميليا، ومن غير المعقول ان يظل على علاقته بها حتى لو وصله امر مرضها كشائعه. ومن غير المعقول الا يستخدم الذين سعوا لانهاء العلاقة بينه وبينها هذا المرض سواء كان حقيقة أم شائعه، ومن غير المعقول ان تظل كاميليا تمثل مع كبار نجوم مصر حتى اللحظة الاخيرة من حياتها وهم يسمعون انها مصابة بالسل اكثر الامراض المرعبة والمعدية وخاصة فى ذلك الوقت. واخيراً فليس من المعقول ايضا ان لا تهتم كاميليا بالعلاج من مرضها ان كان حقيقة، وليس من المعقول ان تكون هذه الفتاة التى نراها فى افلامها الاخيرة فى كامل الصحة مصابة بهذا المرض بالذات.

نشرت مجلة «القصة» التى كانت تصدر عن دار «النداء» فى ١٩٥١/٤/٢٠ ان كاميليا صرحت لاحد الصحفيين ذات يوم بقولها

«اننى لم اعرف فى حياتى مراسم اليهود ولا ديانتهم، ولم ادخل يوما معابدهم،وليس لى صديقه منهم، ومع ذلك فقد سمعت بأذنى، وقرأت بعينى، كلاما يتهمنى بأننى اسرائيلية متعصبة كل همى ان اجمع المال، وان تنتصر اسرائيل. الله ينصفنى منهم، فأنا مظلومة والله لايرضى بالظلم».

ومن المعروف ان انو وجدى استخدم ديانة ليلى مراد الاصلية اليهودية عندما اختلف معها، وقال انها تناصر اسرائيل، بل ومزق احدى صفحات جوازها سفرها وقال انها ذهبت إلى اسرائيل ومزقت الصفحة لكى تخفى ذلك. وقد كان رد فعل كاميليا ازاء اتهامها بالعمل لحساب اسرائيل ان قامت بجمع التبرعات للجيش المصرى فى حرب فلسطين كما تذكر كل المصادر، أما ليلى مراد فقد قامت فضلا عن جمع التبرعات بانتاج الفيلم الوحيد الذى أنتجته طوال حياتها الفنية عن حرب فلسطين.

الطريق إلى القاهرة

وتحت عنوان «عصابة السموم» يقول الدكتور محمود متولى فى مقالة المشار إليه أن كامليا لم تكن جاسوسة فقط، وإنما أيضًا «عضوة فى شبكة للأساءة إلى مصر عن طريق تصوير الأحياء الشعبية الفقيرة بشكل غير لائق». وربما تكون هذه المرة الوحيدة التى استخدمت فيها كلمة «شبكة» فى مسألة تصوير الأجانب للأحياء الفقيرة، فالكلمة تستخدم عادة فى قضايا الجاسوسية فقط. فما هى القصة كما يرويها الدكتور متولى بالنص:



كاميليا

«لاحظ رقيب النشر فى مطار ألماظة أن أحدى الطائرات تستعد لمغادرة المطار دون أن تكون مدرجة فى جداول الطائرات المغادرة فى تلك الليلة. ولما استفسر الرقيب عن السر فى ذلك أخبره مأمور جمرك المطار أن هذه الطائرة لن تخضع للرقابة أو التفتيش الجمركى لأنها تحمل خطابا من الخاصة الملكية. وأمر الرقيب بتفتيش الطائرة التى كانت تحمل فرقة تمثيل أنجليزية وفيها ٣٣صندوقا تحتوى على أفلام مختلفة، وكان من بين ركابها الممثلة كاميليا.

أتصل الرقيب بمدير المطبوعات فى ذلك الوقت، وأبلغه الأمر فطلب مصادرة الطائرة فورا، وتفتيش جميع الركاب، وقد لاحظ الرقيب عند التفتيش أن صناديق الأفلام كانت تحمل تصاريح خاصة من ادارة الصحافة فى وزارة الخارجية المصرية، وأستعان الرقيب بحرس الجمارك وورجال الحدود فى مصادرة الطائرة وأرسلت الأفلام فوراً إلى وزارة الداخلية. وبعرضها أتضح أنها تحتوى على مناظر أخذت فى أحياء شعبية تصور البؤس والمرض والجهل الذى تعانى منه بعض أحياء القاهرة. وكانت عبارة عن فيلم انتاج لحساب ادمون جهلان تحت عنوان «السموم». وعندما فتشت الممثلة كاميليا وجد معها مغلف يحوى بعض الأمور الخاصة بهذا الفيلم، وهى تصور حياة الشعب المصرى بصورة مزرية.

وقد حرر بهذا كله محضر فى قسم مصر الجديدة. وقامت الرقابة بمصادرة الصور والأفلام، وكلف حسين سرى - الذى كان رئيسا للوزارة - لجنة باجراء تحقيق فى هذا الموضوع، خصوصا فى ما يتعلق

بتصريح وزارة الخارجية بتصدير هذه الأفلام جميعها، وأثناء التحقيق ماذا حدث. لقد صدرت الأوامر بوقف التحقيق على هذه الأوامر لأنها كانت صادرة من فاروق العاشق الولهان بالجاسوسة الحسناء».

انتهت القصة التي رواها الدكتور متولي. ورغم أن هناك بعض النقاط غير المقبولة عقلا، مثل اهمال خطاب صادر من الخاصة الملكية، واهمال تصريح وزارة الخارجية، وعدم امكانية عرض الأفلام النيجاتيف لافى وزارة الداخلية ولا فى غيرها من الناحية التكنيكية البحتة، فلابد من تحميض النيجاتيف وطبعه قبل عرضه، وبغض النظر عن الفيلم ذاته، وإن كان يتضمن اساءة أو لايتضمن، فلم يرد فى أى مصدر من المصادر عن حياة كاميليا أنها دخلت السجن لاى سبب، وان ورد ان ادمون جهلان هو مكتشف كاميليا الحقيقى الذى قدمها إلى أحمد سالم فى الاسكندرية.

وفى سلسلة مقالات عن حياة كاميليا نشرت فى «الانباء» الكويتية باسم محمد المصرى (وهو اسم مستعار لصحفى مصرى) جاء فى مقال يوم ١/ ١٠/١٩٨٣ أن كاميليا مثلت فيلما بريطانيا بعنوان «الطريق الى القاهرة» اخراج دافيد ماكدونالد وتمثيل اريك بورتمان فى دور البكباشى يوسف، ولورانس هارفى فى دور الملازم مراد، وهارولد لانج فى دور همبل، وكاميليا فى دور حنه.

والفيلم كما يقول «المصرى» عن عصابة دولية لتهريب المخدرات الى القاهرة، وينتهى بأن تقبض الشرطة المصرية على العصابة. ومن المؤكد أن الفيلم المقصود هو ذاته فيلم «السموم» الذى يتحدث عنه

الدكتور متولى، فموضوع المخدرات واضح من العنوان، وكل المصادر عن حياة كاميليا اشارت إلى أنها مثلت فيلما اجنبيا واحدا. ومن الغريب أن تعترض وزارة الداخلية على فيلم ضد تهريب المخدرات الى مصر وينتهى بانتصار الشرطة المصرية، ولكن يظل الاساس فى تقييم الفيلم مشاهدته مثل أى فيلم.

خطف مراتى

وتجمع كل المصادر أن كاميليا مثلت مسرحية واحدة. وبينما يتحدث زكى طليمات عن هذه المسرحية فى كتابه باحتقار كبير إلى درجة أنه لايذكر عنوانها، يتناول مقال «الأنباء» المذكور تلك المسرحية بشىء من التفصيل. يقول «المصرى» أن عنوان المسرحية «خطف مراتى» وأنها قدمت على مسرح كازينو أوبرا عام ١٩٤٨ من انتاج فرقة الكوميدى المصرية لصاحبها الممثل نعيم مصطفى الذى اشترك فى التمثيل مع كاميليا وعفاف شاكر وعايدة كامل ووداد حمدى ورفيعة الشال وفتحية شاهين ومحسن سرحان وبشارة واكيم ومحمد توفيق ومحمد علوان وفرج النحاس. ويقول أن موضوع المسرحية هو ذاته موضوع الفيلم الذى اخرجه أنور وجدى بعنوان «خطف مراتى» أيضا.

وعن حياة كاميليا دون اشارة صريحة اخرج عاطف سالم عام ١٩٧٧ فيلما بعنوان «حافية على جسر الذهب» تمثيل ميرفت أمين وحسين فهمى وعبد المنعم ابراهيم.



كاميليا

آخر كلام

شهدت كاميليا فى حياتها عرض ١٤ من افلامها الـ ١٦ المصرية وهذه الأفلام هى «القناع الأحمر» اخرج يوسف وهبى عام ١٩٤٧، و«فتنه» اخراج محمود اسماعيل، و «الروح والجسد» إخراج حلمى رفله عام ١٩٤٨ و«خيال امرأة» اخراج حسن رضا، و «ولدى» اخراج عبد الله بركات و «نص الليل» اخراج حسين فوزى، و «القاتلة» اخراج حسن رضا، و «ارواح هائمة» اخراج كمال بركات، و«الستات كده» اخراج حسن حلمى، و «صاحبة الملاليم» اخراج عز الدين ذو الفقار عام ١٩٤٩ و«العقل زينه» اخراج حسن رضا، و«امرأه من نار» اخراج جيانى فيرنيتشو، و«قمر ١٤» اخراج نيازى مصطفى، و «المليونير» اخراج حلمى رفله عام ١٩٥٠.

وبعد وفاة كاميليا يوم الخميس ١٩٥٠/٨/٣١ بدأ يوم الأثنين التالى ١٩٥٠/٩/٤ عرض فيلمها الخامس عشر «بابا عريس» اخراج حسين فزى، وهو اول فيلم مصرى بالألوان، وفى نفس العام عرض فيلمها السادس عشر والأخير «آخر كدبه» اخراج احمد بدرخان.

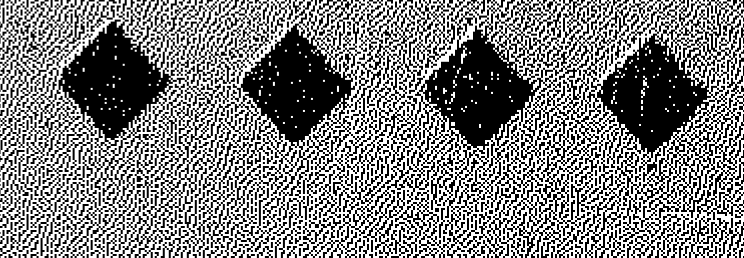
فهرس

مطابع
الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٧٥٥٦ / ٢٠٠٠

I.S.B.N 977 - 01 - 7054 - 2





هذا هو العام السابع من عمر «مكتبة الأسرة» .. ومنذ سنوات طوال لم يلتف الناس حول مشروع ثقافى كبير كما التفوا حول هذا المشروع الثقافى الضخم حتى أصبح مشروعهم الخاص، وطالبوا باستمراره طوال العام. واستجبنا لهذا المطلب الجماهيرى العزيز إيمانًا منا بأهمية الكتاب؛ وبالكلمة الجادة العميقة التى يحتويها؛ فى إعادة صياغة وتشكيل وجدان الأمة واستعادة دورها الحضارى العظيم عبر السنين.

لقد استطاعت «مكتبة الأسرة» .. أن تعيد الروح إلى الكتاب مصدرًا هامًا وخالدًا للثقافة فى زمن الإبهارات التكنولوجية المعاصرة.. وها نحن نحتفل ببدء العام السابع من عُمر هذه المكتبة التى أصدرت (١٧٠٠) عنوانًا فى أكثر من «٣٠ مليون نسخة»، تحتضنها الأسرة المصرية فى عيونها وعقولها زادًا وتراثًا لايبلى من أجل حياة أفضل لهذه الأمة.. ومازلت أحلم بكتاب لكل مواطن ومكتبة فى كل بيت.

سوزان مبارك





١٥٠
قرش

